

TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 1998-1999



Táncstudományi tanulmányok

1998–1999

Magyar Táncstudományi Társaság
Budapest, 1999

A kötetet szerkesztette:
Kővágó Zsuzsa

A kötet borítóján Gombár Judit grafikája

Felelős kiadó: Magyar Táncstudományi Társaság
Felelős vez.: Török Jolán

ISSN 0564-8335

Készült:
a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Kollégiumának támogatásával

Készült a HTSART Nyomdában
Felelős vezető: Halász Iván

Tartalomjegyzék

In memoriam

Fekete Hedvig: Imre Zoltán
Imre Zoltán magánlevele K. G.-nek
Pásztor Vera: Levélféle az eltávozott Hamala Irénnek
Maác László: Fülöp Viktor halálára
Major Rita: Intenzívvé kell tenni a táncot
(Gondolatok Fülöp Viktor művészetéről)
Kővágó Zsuzsa: Szabó Iván emlékezete
Pesovár Ernő: Maác László búcsúztatása
Maác László: Autobiográfia

Tánc történet – Esztétika – Publicisztika

Szőkéné Pintér Márta: Vágytánc vagy táncvágy a görög művészetben
Dienes Gedeon: Gondolatok a balett európaiságáról
Körtvélyes Géza: 75 éve készült el Bartók Béla partitúrája
A csodálatos mandarin újabb változatai
Lőrincz Katalin: Meddig táncos a táncos, miért addig, s mi lesz azután?
Gombár Judit: Színház, a szerelmes szakma

Kutatás

Felföldi László: Réthei Prikk Marián: A magyarság táncai
Neuwirth Annamária: A Néptáncosok Szakmai Háza

Repertórium

Fuchs Livia: Repertórium az 1997/98. és az 1998/99. évadok bemutatóiról



In memoriam

Fekete Hedvig:
Imre Zoltán

Gyermekkortól a Balett Intézetig

Imre Zoltán 1943-ban született Eleken, de a szülők – jánoshalmiak lévén – 1945 után visszaköltöztek Jánoshalmára. Édesanyja ovónő, apja postamester. Egyetlen gyermek lévén, nagyon szoros családi burokban nevelkedett. Szülei megteremtették azt a ki-egyensúlyozott, harmonikus fészket, melyben ez az érzékeny és mindenre fogékony fiúcska lubickolhatott.

3–4 évesen már kosztümként fátylakba burkolva járt-kelt a hivatali helyiségekben, és az sem volt ritka, hogy a jánoshalmi postán össze lehetett kötni a levélfeladást egy koncerthallgatással, hiszen nagyon korán már zongorázni tanult, sőt gyermekfejjel önálló darabokat is írt.

A művészi véna talán az anyai nagyapától öröklődhetett, mivel Fintha Ernő az első világháború előtt Szabadkán újságíró volt. Belekóstolt a költészetbe is, de verseiből egy kötetre való soha sem gyűlt össze. A világotjárt nagyapa döntött úgy, hogy ennek a furcsa ötletektől sziporkázó, tudásra éhes fiúnak nem Jánoshalmán a helye. Ezért elvitte a budapesti Balett Intézetbe, ami előző évben alakult.

Így 1953-ban, Sztálin halála előtt egy évvel vált a vidéki fiúból fővárosi művész-hallgató. A balettnövendékké válás nem volt könnyű, fájdalmas lehetett kiszakadni a szinte hermetikusan zárt, féltve óvó családi fészekből, ami egész élete során biztos bázist, menekülési, visszavonulási lehetőséget nyújtott a művésznek. Mégis a kultúrára, a tudásra szomjazó fiú, ellenállhatatlanul vágyott az ismeretlenre, a kihívásokra.

Magáról meséli:

„Egyszer nagyapa elvitt egy gőzfürdőbe, ahol volt egy nagy medence. Megfigyeltem a nagyfiúkat, akik összetették a kezüket a fejük felett és beleugrottak a vízbe. Láthatóan nagyon jól szórakoztak, hát én is összetettem a kezem, gondoltam ez elég is lesz, és fejjel beleugrottam a mély vízbe. Persze úszni nem tudtam, zsupsz le a medence fenekéig. Csak arra emlékszem, hogy miután valaki kiemelt, láttam nagyapám aggódó arcát fölém hajolni. Ez a vakmerőség jellemző volt egész életemre. Mielőtt még tudtam volna, hogy mi is az, én már ugrottam bele. Örökké vonzott az új, az ismeretlen, a kaland.”

Az ötvenes évek kultúrpolitikájára jellemző volt, hogy nagy hangsúlyt fektettek az orosz hagyományok Magyarországra való átplántálására. Így a Balett Intézet, amely a Vaganova-módszert honosította meg, színteret adhatott egy pezsgő kulturális oktatásnak, az itt végzett növendékeknek pedig valóban jó technikai felkészültséget biztosított. Magyar hagyományok híján, az orosz balett nagy szerepet játszott az itthoni táncélet kialakulásában. Csak később, a 60-as évek táján, amikor a modernizmusok kezdték teret hódítani, vált nyűggé ez az újat elutasító, kísérletezéseket megfojtó, megcsontosított rendszer. Ebben a háború borzalmaitól meghurcolt, kommunista terrortól vészter-

hes országban, ahol a szegénység mindenkit megbénított, a kultúra mentsvára jelentette a hétköznapiaktól való egyetlen menekülést. S a tudásra oly éhes Imre Zoltán, a Balett Intézetbe bekerülve, valóban pezsgő szellemi közegben találta magát. A lehetőségek végtelen tárháza nyílt meg előtte.

Művelt, tehetséges pedagógusok védőszárnya alatt, zenész barátaival karonfogva barangolhatott a kultúra oly izgalmas, millió titkot rejtő ösvényein. A zongoraleckék varázsa, az együtt hallgatott koncertek élménye, a kollégium igazgatója által jó ízléssel összeállított könyvtár könyveinek bújása tették felejthetetlenül széppé ezeket a személyiségfejlődés szempontjából oly fontos tanulóéveket.

A kötelező stílusirányzat, a szocialista realizmus mellett, a nyitott és intelligens tanároknak köszönhetően, bepillantást nyerhettek más művészeti stílusok képviselőinek életművébe is. A titokban bújó Dali-albumok szürrealizmusa, az absztrakt festészet, és nem utolsósorban Kodály vagy Bartók zsenialitása elbűvölte az időközben gimnazistává cseperedett balettnövendéket.

Video nem lévén, csak hallomásból és fényképekről ismerkedhetett meg a nyugati, modern tánc úttörőivel. Mégis, a csekély információ ellenére, pl. Béjart új látásmódja, műveiben megfogalmazott témái nagy hatást tettek rá.

16 évesen Bartók szerelmeseként egyre jobban körvonalazódik benne az elhatározás, hogy nem a hivatalos művészet követője kíván lenni.

Első szegedi korszak

1961-ben a Balett Intézet elvégzése után Szegedre, a Vaszy Viktor által vezetett Nemzeti Színházhoz szerződött. A Vaszy Viktor kormányozta színház óriási operapertóárral rendelkezett, ezért is volt szükség egy balett-társulatra, akik kiszolgálva az operákat dolgoztak. Az operák mellett önálló bemutatókra is kerülhetett azért sor.

Eleinte Budapestről hívtak vendégkoreográfusokat – például Hidas Hedvig –, akik a hagyományos klaszszikus balettektől kissé eltérő műveket vittek színre.

3 év után azonban Vaszy Viktor felfigyelt a kreatív, tehetséges Imre Zoltánra, és különböző koreográfiák elkészítésével bízta meg. Eleinte operák, operettek, musicalek táncbetéteit készítette el (pl. Prokofjev: A három narancs szerelmese, Loewe: My Fair Lady, vagy Borogyin: Igor hercegének egyfelvonásos balettbetéte a Poloveci táncok), de később önálló darabokkal is kísérletezett.

Szegeden a modern tánc meghonosítása rengeteg akadályba ütközött. Ekkor már dolgozott Pécsen Eck Imre balettegyüttese, amely Aczél György protekturátusával valóban nagy sikereket könyvelhetett el az itthoni és külföldi színpadokon egyaránt. Nagyon nehéz volt rivalizálni ezzel az államilag is támogatott társulattal, hiszen Szeged sokkal mostohább helyzetben lévén, nem tudta maradásra bírní táncosait. Az együttest az állandó létbizonytalanság, a széthullás veszélye fenyegette. A kedvezőtlen körülményekkel dacolva készítette Imre Zoltán műveit Szegeden.

1966 és 1968 között álmodta színpadra újszerű, javarészt szimfonikus balettjeit, 1966-ban mutatta be első önálló estjét, amelyben két mű, a Szervánszky Endre: Hat ze-

nekari darab című szerzeményére koreografált Metamorfózis, és J. S. Bach IV. Brandenburgi verseny című zenéjére alkotott balett szerepelt.

1967-ben került színre a Vágy és áhitat című balett, amelyben szellemi és fizikai erők küzdenek egymással Corelli zenéjére, valamint a D. Milhaud: La creation du monde című zenére koreografált Teremtmények, mely teljesen egyéni „szövegkönyvű”. A Vágy és áhitattal szemben szimbólikusan cselekményes mű, amely a primitív ember-ábrázolástól, a különböző fázisokon át halad egészen a boldog, optimista kicsengésig. A hangulatában, zenéjében és szerepformálásában ellentétes jellegű két művet csupán Imre Zoltán hallatlanul fejlett muzikalitása rokonította egymással.

Az 1968-as évad végén vitte színre Haydn: Oxfordi szimfóniájára készített Táncfantázia és Bach: H-moll szvitjére komponált Formák viadala című műveit.

Már e korai munkáit is egyéni hangvétel, formaújítási kedv, ötletgazdagság jellemezte.

Imre Zoltán meséli magáról:

„Érdekes, hogy mivel a nyugati modern technikákról semmit nem tudtam, klasszikus képzésemnél fogva, főleg a klasszikus balett elemeit alkalmaztam, de ettől való elrugaszkodási igyekezetemben egy ösztönös kontrakciót alakítottam ki.”

Részlet Nádasi Marcella a Formák viadala című műről írt kritikájából:

„Imréhez a táncoshoz lenne egy szakmai tanácsom: a hajlott hátat, felhúzott vállat lehet pillanatnyi kifejező eszköznek használni, de ne váljon ez rossz szokássá. Rontja a mozgás vonalát, és az esztétikus formát akkor zavarja meg, amikor az nem kívánatos. Mindent egybevéve, továbbra is bízunk Imre Zoltán újból bebizonyított tehetségében, és érdeklődéssel követjük alkotói pályafutását.”

Mindez bizonyítja a kor hazai táncéletének konzervativizmusát, a nyugati modern technikák beáramlásának hiányát.

Imre Zoltán első szegedi baletttestjén került bemutatásra a Metamorfózis című darab is, melyet Szervánszky Endre: Hat zenekari darab című zenéjére komponált. Ennek a dodekafón szerzeménynek a használatához Vaszy Viktor külön engedélyére volt szüksége. Az első, még kórussal kibővített mű második, két főre készített változata hozott nagy fordulatot Imre Zoltán életébe. Az újat keresés, a megismerés és megmérettetés vágya ösztönözte arra, hogy e művel benevezzen az 1968-as Kölni Koreográfus Versenyre, ahol első díj nem lévén, a második, azaz győztes díjat nyerte el.

A Metamorfózis című kétszemélyes balettdráma az első szegedi korszak esszenciájaként jött létre.

A Metamorfózis című darabban egy férfi és egy nő nagyon absztrakt kapcsolata jelenik meg. A nyitó képben egy klasszikus szépségű nőt láthatunk, aki letisztult, harmonikus mozdulataival tölti be a teret. Ebbe a térbe robban be a férfi, aki egy más világot képvisel. Karakterisztikus, dinamikus, vad, örült táncot lejt. A férfi megpróbálja megtörni a nőt. Lassan közelítenek egymáshoz és megtörténik a pillanat, amikor egy nagy duettben a nő megadja magát. Elkezd átvenni a férfi lendületét, klasszikus mozdulatai kezdenek megváltozni és a férfiéhoz hasonlítani. A nő egyre vadabbá, örültebbé válik. Nemcsak átveszi a férfi mozdulatait, de azokat még fokozza. A férfi ettől a változástól

megrettenve visszahúzódik, mad egyre higgadtabb, harmonikusabb mozdulatokat végez. A nő rituális, transzszerű állapotba kerül. A férfi szinte nézője lesz annak, hogy tobzódik a nő ebben a megtanult szabadságban. Végül a férfi a nő kezdő pózába meredvedik, a nő pedig őrjöngve kitáncol a térből. Totális szerepcsere, vagyis metamorfózis.

E szó: metamorfózis, átalakulás két ellentétes pólus ütköztetése, Imre Zoltán egész életének, pályájának, művészetének ars poeticáját egyesíti magába.

Imre Zoltán vallja:

„Valószínűleg a bennem élő kettősség, az angyal és az ördög állandó harca sarkall arra, hogy műveimben kontrasztról, ellenpontról, különböző világok csatájáról beszéljek. Hiszen az emberi természet úgy van megalkotva, hogy égi vágyai nagyon is földi gyökerűek, az apollói mellett a földi, visszahúzódó dionüszoszi erők legalább olyan dominánsak. Az apollói értelem, tisztaság, harmónia, esztétikum örökké viaskodik a dionüszoszi ösztönvilággal. Ha csak a műveim címét sorolnám: Vágy és áhítat, Formák viadala, Vonzások és választások, Adaggio és fuga, Metamorfózis – mind-mind az élet kettősségéről, az individuum skizofrén, önmagával meghasonuló ellentétéről vall.

Szóval metamorfózis.

Ez a szó jellemző egész életemre.”

Magyar csillag Európa színpadain

Imre Zoltán a rá oly jellemző bátorsággal, ismeretlenre, kalandra vágyással indult el, mindenfajta nyelvtudás nélkül, a titkokkal kecsegtető Németországba.

Kíváncsisága hajtotta, mivel partnernője Lászlay Andrea útlevelét az utolsó pillanatban visszavonták, így egyedül nem mutathatta volna be művét. De egy szerencsés véletlensorozat révén megismerkedve egy hamburgi táncosnővel, betanította a darabot, és a bemutatás után díjat szerzett.

A számára ismeretlen országban minden a reveláció erejével hatott. A rengeteg új élménytől megittasodva viaskodott magával, hogy maradjon vagy visszatérjen-e.

A kérdés eldöntését elodázta az a 3000 DM, amit Dumont Schaubertől ösztöndíjként kapott egy három hónapos kinntartózkodásra.

Egy kávéházban ismét véletlenül találkozott Vásárhelyi Verával, a Németországban élő magyar festőnővel, akivel életre szóló barátságot kötöttek. Így a pénz kézhezvétele után már kettesben, olaszországi körútra mentek. A kultúrára éhes Imre Zoltán mindenről megfélekedezve fürdött az áhított szabadságban, és habzsolva szívta magába a lebilincselő itáliai élményeket. Az építészeti csodák, koncertek mellett életében először látta Nurejebet táncolni, ami nagyon nagy hatást tett rá. Kölnbe visszaérkezve vesz tudomást arról, hogy a Düsseldorfi Balettnél férfi táncost keresnek. Erich Walter, a társulat igazgatója, a versenyen nyújtott teljesítményéért azonnal felvette. A hazautazás kérdése végleg eldőlt, és elindult Imre Zoltán nemzetközi karrierje.

Németországban ekkor nagy kulturális fellendülés volt. A '60-as évek végére jellemző, hogy mivel a múlt még tele volt rossz emlékekkel, Németország a kultúrájával

is kívánta kompenzálni a büntudatot, s valóban pezsgő nemzetközi színteret biztosított, külföldi művészeknek lehetőséget nyújtva.

Kétéves düsseldorfi tartózkodás után Stuttgartban John Cráncó stílusával ismerkedett meg, akinek együttesével egy hosszú amerikai turné is részt vett.

Az együttesbe való beilleszkedés nem volt könnyű, mivel a társulat tagjai amerikaiak és angolok lévén, nem beszéltek németül. Csalódás volt azért is, mert a várakozásokkal ellentétben, az együttes repertoárja nagyrészt klasszikus technikára épült, ezzel elkeserítve az újra, ismeretlenre áhítozó Imre Zoltánt.

Mivel a kiírt koreográfusverseny is elmaradt az amerikai turné miatt, nem mutatkozott igazi perspektíva, valódi kihívás. Ezért felbontotta szerződését.

Másik ajánlata nem lévén, egy faipari gyárban kezdett el dolgozni. Innen visszautazott Kölnbe, és barátjánőjénél, Vásárhelyi Veránál keresett menedéket.

Az utcán sétálva találkozott Helmut Baumannal, a Kölni Táncfórum igazgatójával, aki hallva, hogy állástalan, azonnal egy szólista státuszt ajánlott fel neki.

A Táncfórum oszlopaként, ebben az együttesben töltötte külföldi pályafutásának legtermékenyebb időszakát. Szólótáncosként és koreográfusként is az élvonalba került. Itt ismerkedett meg Jochen Ulrich, Hans van Manen és nem utolsósorban Glen Tetley művészetével és gondolatvilágával. Glen Tetley-vel való együttműködésük eredményeként jött létre például a *Moveable garden* című balett, ami már kifejezetten Imre Zoltánnak készült, és kiváló lehetőséget biztosított technikai és előadóművészi tehetsége megcsillogtatására.

A társulat elhivatottságát fémjelzik a közönség meghódítására tett kísérleteik. Iskolákba, templomokba jártak előadásokat tartani és beutazták szinte egész Németországot. Elindultak a külföldi utak is. Dánia, Izrael és több más ország színpadán léptek fel.

A Kölnben töltött három izgalmas év során került bemutatásra Imre Zoltán első nagy balettje is Búcsú Wertherthől (*Abschied von Werther*) címmel.

A mű zenéjének megírására a neves Stockhausen-tanítványt, Joachim Krist zeneszerzőt kérte fel. A balett irodalmi ihletésű, Goethe: *Werther* című regénye nyomán készült.

E korszak koreográfusi termését fémjelzik még az *Equivalence*, *Adagio* és *fúga*, *Concerto sceptico* című balettek is.

Az *Equivalence* című művével ismét benevezett a Kölni Koreográfusversenyre, ahol egyszer már oly sikeresen szerepelt. A balett két férfi kapcsolatát, vívódásaikat, csatájukat mutatja be újszerűen. Ugyanis a két szereplőnek megjelennek az alteregói is, így a duett négy főre kibővülve, ismét az ellentétes érzelmek, kontrasztok háborúját hivatott ábrázolni. A mű kísérőzenéjéül egy trombita improvizáció szolgált, melyet egy trombitaművész játszott élőben, Imre Zoltán által kért motívumra improvizálva. A verseny zsűrijében nagy tetszést aratva szerezhette meg Imre Zoltán a második díjat.

1974-ben szakmai elismertséggel övezve utazott Darmstadtba, a Gerhardt Bohner vezette Darmstadti Táncszínházhoz, másodkoreográfusként.

Az együttesben nagyon jól érezte magát, de a társulat igazgatója és a színház inténdása közötti összetűzés eredményeként egy év múlva az együttes felbomlott és szét-

hullásra kényszerült. Az ismét állástalan Imre Zoltán meghallva, hogy a Rambert Balett Frankfurtban vendégszerepel, odautazott, hogy találkozzon Christopher Bruce-szal, a társulat vezetőkoreográfusával. Christopher Bruce ajánlására azonnal felvételt nyert és Londonba utazott.

Az első év nagyon nehéz volt. Meg kellett küzdenie az angol nyelvvel és az angol bürokráciával is, hiszen a munkavállalási engedély megszerzése egy teljes évet vett igénybe. De a nehézségek ellenére egy új, izgalmas korszak vette kezdetét. London varázslatos városnak bizonyult, ahol az ismeretlenre vágyó idegen a nemzetközi kultúra pezsgő, lüktető fellegvárába cseppent. Az angliai modern táncéletbe való bekerülés lehetőségét Imre Zoltán a Kölni Táncfórumban eltöltött pár évnek köszönhette. Az amerikai származású Glen Tetley, aki maga Martha Graham társulatának nemcsak tagja, hanem a korszakalkotó művész partnere is volt, beavatta őt a Graham-technika rejtelmeibe. Ennek a technikának ragyogó elsajátítása jelenthetett hidat a világhírű Rambert Balettbe való bejutáshoz. A társulat vezetése annyira értékelte Imre Zoltán kimagasló tehetségét, hogy már az első szezonban műsorra tűzték Glen Tetley *Moveable garden* című darabját, amelyben aztán itt is, újra bizonyíthatta technikai felkészültségét és művészi érzékenységét.

Gyümölcöző együttműködés eredményeként táncolhatott Robert North, Robert Morris, Christopher Bruce, Glen Tetley műveiben. Németországra visszatekintve Pina Bausch művészete vonzotta ellenállhatatlanul. Minden premieren jelen volt, és csodálva figyelte a Wuppertalban zajló, új korszakot nyitó kísérleti előadásokat. Egy ízben lehetősége is nyílt a Zöld asztal című mű főszerepét alakítani a társulatnál, mivel egy betegség miatt Pina Bausch meghívta vendégként.

A bauschi hatás igazán szegedi alkotásaiban lelhető fel. A Rambert Balett szólistájaként, a rengeteg színpadi feladat mellett önálló műveket is készített, évente egyet. Ugyan alkotásai messze álltak az angol hagyományoktól, inkább a német expresszionizmus hatását mutatták, a londoni közönség zajos sikerrel fogadta őket.

Többek között emlékezetes a Zenei áldozat (*Muzikalische opfer*) a Baleset (*Accident*) és nem utolsósorban az irónikus hangvételű *Laocoon* című balett, amelyben a mitológiai témát Imre Zoltán pikáns, pajzán könnyedséggel kezelte. A humorra éhes angliai közönség óriási tapssal jutalmazta az előadást.

A rengeteg munka nem maradt megtorlás nélkül. A hajsztolt tempó megállásra, illetve váltásra kényszerítette. Hátsérülése miatt végül meg kellett válnia az együttestől, de szárnyaló fantáziája és hajthatatlan kíváncsisága tovább, más művészi pálya felkutatására ösztönözte.

Régi vágya teljesülhetett, amikor bekerült a Londoni Filmművészeti Főiskola filmrendezői szakára.

Főiskolai évei során három nagyon izgalmas filmet készített. Műveiben tisztán fellelhetők a tánc- és a filmművészet közötti szoros analógia kérdésének boncolgatásai.

A filmvilágban tett kalandozása során legizgalmasabbnak a vágást találta, hiszen a vágás maga olyan, mint egy koreográfia. A megrendezett jelenetekből való alkotói munkával kell kiválogatni és összeilleszteni a megfelelő kockákat. Ugyan tanárai ünne-

pelve fogadták és elismerték filmjeit, néhány kisebb filmfesztiválon le is vetítették őket, de a kor nem kedvezett a kísérletezéseknek. Az angol filmgyártás visszakanyarodott a hagyományos nagy játékfilmek készítéséhez. A kísérleti jellegű művészfilmeknek nem volt piaca, az elkészítésükhöz szükséges támogatás megszerzése pedig lehetetlennek bizonyult.

A színházhoz fűződő szerelem azonban nem múlt el. Főiskolai tanulmányai mellett Imre Zoltán vendégként a gelsenkircheni balett társulatának elkészítette Bartók Béla zenéjére A csodálatos mandarint, valamint Lucas Foss művére a Barokk variációkat.

Ezzel párhuzamban a nottinghami design schoolban tanított speciális táncszínházi díszlet- és kosztümtervezést, valamint előadásokat tartott koreográfiák elkészítéséről, kompozíciók és díszlet, illetve jelmez közti viszonyról.

Imre Zoltán így vall egyik filmjéről:

„Egyik filmem, amelynek civilek a szereplői, egy fogorvos, egy operaénekes és egy pantomimes – nem tudok jobb meghatározást – egy orális fantázia. A száj, mint olyan, köti össze szereplőit, szóval ez a film rondóformájú. A három ember mindenfélét csinál, beszélnek, esznek, ismerkednek, mindannyian tudják mi a fájdalom, a medicina, a művészet – s egyszer-egyszer összetalálkoznak. Mintegy szoborcsoportokat alkotnak, méghozzá a mindannyiuknak ismerős, klasszikus alakzatokat, amelyek, minthogy az emberiség kulturális örökségére utalók, egyszersmind itt és most születtek – asszociációkat indukálnak a nézőben. Balettjeimmel is hasonlóak az ambícióim.”

A filmművészet mostoha körülményei miatt nem adódott lehetőség újabb művek elkészítésre, ezért először vágóként dolgozott egy stúdiónál, majd ebbe beleunva ismét visszakanyarodott a táncszínházhoz.

Lindsay Kemp meghívásának eleget téve, Spanyolországba utazott az együttes asszisztenseként.

Élete legmagasabb gázsijával klasszikus és modern tréningeket tartott, és a repertoáron szereplő darabok próbavezetését végezte. Elkészítette a Nagy parádé című show-t, mely óriási sikert aratott, a Milánói Scalaban tartott előadást pedig az olasz tv rögzítette. Azonban az asszisztensi feladat nem elégítette ki. Úgy érezte, hiányzik a valódi alkotói munka az életéből, a latin mentalitású, fegyelmezetlen társulat pedig felőrölte türelmét. Hirtelen döntéssel egy turné kellős közepén határozta el, hogy szakít az együttesrel és visszautazott Londonba.

A sokrétű Imre Zoltán a táncművészet, koreográfia, díszlet- és jelmeztervezés, filmkészítés után újabb művészeti ágba, a képzőművészet rejtelmeibe kóstolt bele.

Kerámiakészítéssel kezdett el foglalkozni. Kreativitása, kifogyhatatlan ötletei és a világnak való közlési vágya most szobraiban testesültek meg.

Ugyan alkotói vágyát lekötötte, de megélhetést a kerámiázás nem biztosított, így a szoborkészítés csak „hobby” szinten maradt.

Ismét itthon

A táncművészethez azonban nem tudott sokáig hűtlen lenni, engedett tehát Fodor Antal kérésének és hazajött, hogy részt vegyen a Budapesti Kamarabalett munkájában.

Az Operaház balett-társulatának készítette el a Hullámhosszok utasa című művét.

Ezt követően 1986 őszén a felújított Szegedi Nemzeti Színház gálaműsorának balettszámát koreografálta, mint díszvendég. Így történt, hogy hosszú évek után újra tapolhatott a közönség Imre Zoltánnak Szegeden.

Az újjászerveződő Szegedi Balett menedzserigazgatója, Bokor Roland, jó érzéssel választotta és kérte meg Imre Zoltánt, hogy legyen a társulat művészeti tanácsadója. Ennek a kérésnek ő örömmel tett eleget, és tapasztalataival, kifinomult ízlésével, hasznos tanácsaival hamarosan nélkülözhetetlenné vált. A tanácsadóból balettigazgató, s a város meghatározó művészegyénisége lett.

Imre Zoltán külföldi évei során olvasztotta klasszikus lépésanyagához a modern technikában jobban kifejezésre jutó dionüszoszit, teremtett kontrasztból szintézist, találta meg a művészetére olyannyira jellemző vonásokat, s a már meglévő muzikalitás, invencióbőség mellé az ellenpontozást, a kontraszthatásokat, fedezte fel egyéniségének az „áhitat” mellett az iróniára, groteszkre való hajlandóságát, alakította ki egyéni, gazdag jelképrendszerét.

Az új stílus, az új mozdulatvilág csak gondolati szubsztanciával alkothat maradandót.

Imre Zoltán így vall erről:

„Minden művészeti irányzatra az jellemző, hogy a gondolat volt új mögötte, a gondolat született meg előbb, és az hozta magával a stílust. Maga a stílus nem szül gondolatot. Ezért tartozik a legtöbb táncmű inkább a divat világához, mint a művészetéhez.”

A szegedi Imre-művek témaválasztásának gazdagsága, a bennük foglalt intellektuális kifejezőereje azt mutatja, hogy az alkotó koreográfusnak van mondanivalója, táncköltészete invenciózus, eredeti írói tehetségre vall.

Az újjászerveződő Szegedi Balett 1987. szeptember 27-én tartott bemutatkozó balettestjén, két külföldön munkálkodó vendégkoreográfus (Barbay Ferenc, Vámos György) Tűzmadár, illetve Rapszódia című művei mellett bemutatásra került Imre Zoltán Démon című balettfantáziája is.

Az irodalmi ihletettségű művet kortárs muzsikára, a Németországban élő Wittinger Róbert II. Szimfóniájára koreografálta.

A lermontovi, romantikus elbeszélő költemény alaptörténetét és főbb szereplőit megtartva gondolta tovább és nyitott teret pszichés asszociációinak, a jungi mélylélektan bonyolult, filozófiai rendszerének a darabon való áthullámoztatásával.

A műben ismét a rá oly jellemző világok harcát, jó és rossz, földi és transzcendentális erők csatáját eleveníti meg. A bennünk rejlő ösztönök pusztító és romboló erejét állítja szembe a szintén bennünk munkálkodó építő, humanus törekvéseinkkel.

Ugyanebben az estben került bemutatásra Asszony szerelem, asszony sors című műve, amit mintegy ajándékként nyújtott át a főszerepet alakító Pártay Lillának, lehetőséget adva a művésznő technikai és kifejezői tehetségének megcsillogtatására.

A baletthez az azonos című nyolc Schumann dalból négyet használt fel. A négy dalhoz zörej- és hangeffektusokat alkalmazott, melyek a négy elemhez – tűz, víz, levegő, föld – köthetők és mély, ősi jelképiségük asszociációs erejével hangsúlyozzák a mű mondanivalóját.

A magányos asszony (Pártay Lilla) visszaidézi a baletben négy szerelmét. A megjelenő négy férfi egyben a különböző életszakaszokat is szimbolizálja. Az első ifjú szerelmes után a szenvedélyes szerető érkezik, akit a durva férj követ, míg végül az utolsó szakaszt a tolokocsival színre gördülő aggastyán idézi meg. A balett mozdulatvilága és gondolatisága tiszta, tömör, a téma érzelmi töltése ellenére elkerüli a szentimentalizmus buktatóit.

1988-ban születik a szegedi korszak egyik legegységesebb és legátfogóbb alkotása, a Pergolesi zenére komponált Stabat Mater. Talán ebben a műben érhetők tetten legjobban a művész stílusjegyei, a zene és tánckompozíció szoros összetartozása, a látvány erős képzőművészeti ihletettsége és a kontraszthatásokban való gondolkodás.

Imre Zoltán e művével, melyet édesanyjának ajánlott, a bibliai történetet egyetemesé tárgítva, az örök anyasors előtt tiszteleg. A balett inspiratív indíttatása kettős gyökerrű. A keresztre feszített Jézus emberiség megváltó szenvedését, és a XX. században meghurcolt zsidóság kálváriáját állítja párhuzamba.

A nyitó képben fekete ruhás nők „erőltetett” menete, életük utolsó foszlányaiként magukkal hurcolt tárgyaik (bőrönd, hegedűtok, fényképek stb.) a zsidó deportálásokat idézik. Csapatukból kiválik egy nő, Mária, aki elkeseredett, tragikus szólója után, továbbfűzve a cselekményt, a színpad közepén álló asztalról lerántja a leplet. A kép egy-másra hányt férfitesteket mutat, krematóriumi borzalmakat felidézve a nézőben.

A fekete ruhás nők a színpadra befutva, óvva vetik magukat a tetemekre, majd lassan legörgetve az asztalról és felállítva őket, az élő keresztek köré fonódnak, a fiát sirató Mária oly tipikus képzőművészeti ábrázolását idézve emlékeztetünkbe.

A zenemű következő tételével új látvány tárul a szemünk elé. Begördül a színre egy festmény, ismeretlen mester Angyali üdvözlete. A képből megelevenedve lép ki az örömhírt hozó angyal és az ifjú Mária. Józseffel kiegészülve, triójukban a gyermekáldás, a megváltó jötte felett érzett örömet érzékeltetik.

Eltűnik a háttér és a zene hangulatával a színpadkép is megváltozik.

A bibliai Máriát láthatjuk először egyedül, keresztest jelképező mozdulatlan fiával, majd megsokszorozódva, több Mária és Jézus kerül a színre. A háttérben párhuzamosan a bibliai képpel, ismét megjelennek fekete ruhás alakok. Két katona kegyetlen viaskodása zajlik egy anyával, melytől végül sikerül elszakítani gyermekét. A jelenetek és a különböző világok azonos időben való átúsztatása, Imre Zoltán filmszerű megoldásokat kedvelő alkotói stílusára mutatnak rá. A jelenet a reneszánsz szépségű, festői, piéta pózba való belemerevedéssel végződik.

Ezután a tragikus hangulat feloldásaként jelenik meg az ifjú Mária a gyermek Jézussal. A többi nővel kiegészülve idilli körtáncot lejtene, játékosan adogatva egymásnak a kisedet. Az örömtáncra kontraszként láthatjuk meg az elkeseredetten fiát leplebe burkolva vonszoló Máriát, aki az őt körülvevő katonákkal küzd. A mű csúcspontja-

ként a színrre lépő „Máriák” fiúk siratása után visszahelyezik a tetemeket az asztalra és egy festői képbe merevednek a mű záróakkordjaként. Vörös háttér előtt, gomolygó füstben, gázkamrai atmoszférát árasztó képben láthatjuk a bibliai Máriát, amint áldást osztóan nyitja kezeit, s előtte az ifjú Máriát, aki megtévelyedve emeli az ég felé bőrdíjéből kivett csecsemőjét.

Valódi katarzis. Tisztelgés az anyai sors, az örök élet és az örök szenvedés előtt.

Imre Zoltán az 1989–90-es évadban egész estét betöltő táncjátékot alkot Alvilági játékok címmel.

A mitológiai Orpheusz-történetet feldolgozó művet a francia avantgard sokoldalú mesterének, Jean Cocteau emlékének ajánlotta.

Mint Cocteau-t, Imre Zoltánt is a mítosz gondolati és formálásbeli újjáteremtése izgatja.

A mű három felvonásban, három különböző korban meséli el, illetve írja tovább a klasszikus történetet. A témához eltérő karakterű zenéket – Monteverdi, Szkrjabin, amerikai dzsessz és természeti hangokat alkalmazott.

Rövid, frappáns előjáték mutatja be az alapszituációt: a Költőt, az antik mítosz újratereztetőjét és képzeletének főszereplőit, az örökéletű, egymást elvesztő-egymást kereső szerelmespárt, Orpheuszt és Eurydikét.

Az első felvonás Hádész alvilágába, a holt lelkek birodalmába vezet. A görög kultúra artisztikus és mély szimbolikájú rekvizítumaival berendezett színpadon elevenedik meg a történet.

A második rész a szecesszió társasági „alvilágába” visz. A ledöntött görög oszlopok, szobrok, a földgolyó vörös megvilágítása, a költészet, a szépség pusztulását sugallják. A sodró lendületű „estély” dekadens orgiába torkollik, ahol (akár a legendában) a megvadult bacchánsnők széttépik Orpheuszt. A felvonás expresszív tablóval zárul, amelyben az ősi romlást jelképező Kígyó földgolyóbison trónoló képe önmagáért beszél.

A harmadik felvonás mai modern környezetben játszódik, ahol a klasszikus háromszög (férfi–nő–férfi, azaz a Költő, Eurydike és Orpheusz) konfliktusának lehetünk tanúi. A legenda azonban ellenáll ennek a költői önkénynek és azt sugallja, hogy a mítosz lényege ősi, ismétlődő, egy és ugyanaz. Ezt a gondolatot támasztja alá a mű záróképe, amelyben a Költő az antik kultúra templomának timpanonjába szoborcsoporttá rendezi a szereplőket és maga is közéjük áll. Szoborra merevedésük jelzi a mítosz állandóságát, időtlenségét, a költészetbe, a szépségbe, a művészet erejébe vetett hitet.

Még ugyanebben az évadban egészen más karakterű művel jelentkezett a koreográfus. A társulat Matthew Hawkins: Munka gyümölcsei és Krámer György: Exodus című darabjai mellett Imre Zoltán: Médium című táncjátékával ünnepelte az 1990-es Tánc világnapját.

Az alkotó gyermekkori élményeit felidézve fest karikatursztikus képet az ötvenes évek arctalan, uniformizált, mozgalmi dalokat szajkózó, ideológiáktól kábult világáról.

Az infantil „üttörők” tömegéből válik ki egy személy, a Médium, akit megszállnak démonai. Korlátlan hatalomra tör, manipulálja a többieket, de végül saját fantáziájának szüleménye, az afrikai hánccsruhás fantom elpusztítja.

A műben ismét két világ, a reális földi, illetve a fantázia, a földöntúli misztikus erők csapnak össze.

A balett kísérezenejéül Imre Zoltán Alban Berg és Arnold Schönberg darabjaiból összeállított montázst használta.

Az Imre Zoltán vezette lelkes társulatnak azonban számos akadállyal kellett megküzdenie, melyek működésük elé gördültek. A sorozatos botrányok, főrendezők és igazgatók csatái, a színház katasztrófális pénzügyi helyzete, hozzá nem értő, sőt ellen-szervező vezetés mellett a város érdektelenségével is szembe kellett néznie a határainkon túl már elismert, de itthon érdemtelenül mellőzött együttesnek.

Imre Zoltán minden lehetőséget megragadva újságban, rádióban, tévében emelte fel hangját a társulat megismertetése, illetve mostoha körülményei javítása érdekében.

A kölni Táncfórumhoz hasonlóan a nézők becsábítására tett kísérleteik során workshopokat tartottak gimnáziumokban, egyetemeken. Igyekeztek a város diákságát meg-célozni.

Az 1990–91-es évadot a közönség felé való közelítés jegyében tervezték meg. Igye-keztek ismert, irodalmi ihletettségű, klasszikus zenére komponált művek létrehozásá-
val, nagyobb rétegek számára könnyebben befogadható előadást létrehozni.

Így született meg a Szenvedélyes viszonyok című „romantikus” est, melyben két darab került bemutatásra. Lőrinc Katalin: Tatjana és mások, valamint Imre Zoltán: Von-zások és választások című műve, melyet Goethe azonos című regénye inspirált.

Az évad második bemutatójaként a társulat a finn védégekoreográfus, Yorma Uoti-nen: Az álom mögött című táncműve mellett színre vitte Imre Zoltán: Varázsdoboz című új alkotását.

A táncfantázia alcímeként állhatna „hommage a Balázs Béla”, hiszen a filmművé-szethez vonzó koreográfus a magyar film nagy egyéniségének adózott ezzel a művé-
vel.

A gyermek Balázs Béla fantáziavilágán keresztül idézi meg a századelő Európáját, egészen a harmincas évek végéig. A balett „főszereplője” a mindent rögzítő szerkentyű, a kamera, illetve a varázsdoboz.

Az első kép századfordulós, impresszionista világát Dukas: Bűvészinas című zené-
je festi alá.

A boldog békeidők felhőtlen hangulatát kelti a bohócgyermek tréfacsinálása, na-
iv játéka a kamerával.

A szereplők a színpad hátterében álló tükrös varázsdobozból lépnek elő, ruháik tüll-
je Seurat képeinek puhaságát sejteti. Az álomvilágból azonban nyers karikatúra válik a
Bartók Táncszvitjére komponált második részben, amely a húszas évek Magyarorszá-
gán játszódik.

A bohócok világa kiszorulóban van, helyüket a népiességükben elrajzolt
matyóbabák veszik át. A népi tisztaságot ellenpontoszó „műmagyar” pár vörös lovon ér-
kezik, s kötélpórásra fogott gatyás legényeket táncoltat ostorpatogatással.

A népiesség ellentétéként megjelennek a keménykalapos, városi Magritte-figurák.
Az urbanizáció és a nemzeti hagyományok viaskodásában az arctalan, botos alakok

már-már eltapossák a piciny matyóbabákat. A tételben Imre Zoltán azokra a kérdésekre keres választ, hogy lehet-e európaivá válni azzal a tradícióval, ami nekünk van, illetve, hogy elfelejthetjük-e gyökereinket, ápolhatja-e a városi kultúra a népit, vagy lehet-e népivé válni mögöttünk egy városi kultúrával? A harmadik rész szürrealista víziója a harmincas évek forrongó, polgárháborús Spanyolországába viszi a nézőt. Ravel Bolerójára elevenednek meg a tradicionális spanyol figurák, illetve a képzelet szülte alakok, akik a dekadens, fasizmus felé menetelő Európa fantomjaiként járkál utolsó táncukat.

Elsőként a varázsdobozból a kötögető kasztíliai Izabella spiccel ki párjával, a fonalgombolyításra kárhoztatott Ferdinánddal.

A zene építkezésével párhuzamban egyre népessebbé válik a színpad is. Megjelennek a katonák. Először egy női falangista lépked szinte manőkeni kecsességgel, majd számuk észrevétlenül fokozódik, míg végül egész hadsereggént masíroznak a zene egyre fokozódó lüktetésére.

A fegyveresek egyre fenyegetőbb vonulása, a köztük kavargó nők csábtáncai, a történelmi alakok, Velazquez: Infánsnője, a vallást, nemzetiséget szimbolizáló karakterfigurák egyénített mozgásformái démonikus kavalkáddá alakulnak. Míg mindennek betetőzéseként az apokaliptikus látomás csúcán, eldörren a lövés. Az égből földre hull a fehér békegalamb, mozdulatlan, halotti világégés látványa tárul szemünk elé, ahol meghal a látomásokat vizionáló kisfiú is.

Meghal a Balázs Béla-típusúak gyermeki hite, meghal a költészet. A mű nem csak gyönyörködtet, de gondolkodtatni is akar. Persze az ellentétekből rétegezett jelképrendszert, a képi metaforák intellektualizált világát nem könnyű megfejtetni.

Imre Zoltán munkásságának elismeréseként 1990-ben a Magyar Művészetért díjat, 1991-ben pedig Erkel-díjat kapott.

1992 a Szegedi Balett fennállásának öt éves évfordulója. E jubileum alkalmából Imre Zoltán a Vivaldi-zenére készített Négy évszak 1939 című művel jelentkezett.

Már az alkotás címe is jelzi a koreográfus által készített más művekkel való rokonságot.

A Démon, Stabat Mater, Médium, Varázsdoboz című balettek után itt is az újrafaszizálódó világ képei elevenednek meg. Mégis, a legijesztőbb konfrontáció a fasizmus-sal a szegedi művek fűzésének e darabjában érezhető.

Imre Zoltán alkotói stílusára jellemzően a mű kontrasztokra épül. A klasszikus Vivaldi-zene az élet periódusát adja, és ellenpontként áll a modern témával szemben, szabad asszociációkat engedve az alkotói fantázia által színpadra álmódott képekhez.

A természet változásával párhuzamban a történet is évszokról évszakra válik egyre borúsabbá.

A mű szimbolikus színtere egy divatbemutató, ahol a különböző évszakok karakterének megfelelő ruhák bemutatása során sejlenek fel a történelmi események.

A kezdő tavasz pajzán, vérpezsdítő hangulatát menyasszonyi ruhák bemutatása érzékelteti, ahol az őszszezavarodott világ jelképeként, groteszk módon, a szerepek felcserélődnek. Férfiak illegetnek szűzies fehérben, nők pedig fekete öltönyökben feszítenek.

A nyár a fülledtség, az elfojtott erotika képeit tárja elénk. A látszólag vidám, önfelédlt, labdázó fiatalok fürdőruhás kavalkádjában lehetünk tanúi Thomas Mann: Halál Vencében című novellája által ihletett jelenetnek, ahol már az erkölcsi értékek eltorzulása észlelhető.

A közelgő háború megidézéseként az őszi „kollekció” fegyverek és uniformisok bemutatásából áll.

A mű szürrealitását jelzi a megduplázódott hitleri pár (Hitler és kedvese Eva Braun), akik a levegőbe emelkedve, föld és ég között gyakorolják hatalmi pózaikat.

A színpadon ülő, vicsorgó farkaskutyák, a rabjait kínzó, kegyetlen káponő már a tél háborúba sodródó, koncentrációs tábornok idéző hangulatát eleveníti meg.

A mű zárójeleneteként egy gyászruha-bemutatót láthatunk. A mindent felperzselő világégés betetőzéseként, a fájdalomukban tetszelgő özvegyek közé törnek be a gázáldozatos férfiak, s haláltusájukat követően élettelenül rognak össze a fejük felett gyermekien hintázó fűherri pár lábai előtt. A táncfantáziában, Imre Zoltánra jellemzően, a mozgalmas, táncos részeket, statikus már-már pantomimba hajló képek veszik át. A mozdulatokkal szemben előtérbe kerül a vizualizált, színházi megfogalmazás.

1992 júliusában a Szegedi Balett meghívást kapott az olaszországi Cividaleban zajló Közép-Európai Fesztiválra, melynek művészeti vezetője a magyar származású George Tábori.

A rendezvényen Franz Kafka életével és műveivel foglalkozó előadások szerepeltek.

Erre az alkalomra készítette el Imre Zoltán Álom Kafkáról című jellegzetes táncszínházi produkcióját.

Imre Zoltán azt mondja, az ő nemzedékének alapvető szellemi élménye Franz Kafka és művei. Az '50-es, '60-as évek diákjai, fiatal értelmiségiek úgy hordozták magukkal a Kafka-köteteket, mint a mai gyerekek a walkmant. Divatja volt akkoriban Magyarországon csakúgy, mint az egzisztencialistáknak. Most tehát nem kellett mást tennie a koreográfusnak, mint felébreszteni az emlékeket. Újra olvasott persze néhány novellát, meg a Naplót, s mást, a megszámlálhatatlanból, amit Kafkáról írtak.

A koreográfia Alban Berg: Lírikus szvitjének részleteire és zörejekre komponált.

Szigorú dramaturgiai szabályosságba kényszerített, egyszerre fegyelmezett és áradó balettszínpadi látomás ez, egyedi és mégis mindannyiunk számára „fogható” Imre Zoltán-álom. Arról a világról, amelyről a génjeinkben őrzünk élményeket valamennyien, s röviden Franz Kafka nevével tudjuk meghatározni.

Mint majdnem minden Kafka-mű, az ébredés, a születés pillanatával kezdődik, így van ez Imre Zoltán darabjában is.

Az összes szereplőt a maga halotti énje görgeti az „életbe”, méghozzá a színpadon zárt teret alkotó padok alatt rejtőző csapóajtós sötét üregből (mintha Kafkáék prágai házában félelmetes pincenyílásai fednék fel titkaikat).

A többszörösen megkettőződött világ – amelyben nemcsak a személyek, hanem a történetek is „duplumok” – folyton egybejátszik.

Kafka emberi kálváriájának csak jelzett állomásait láthatjuk, amint életrajzában és

műveinek legfontosabb szereplői az „életbe gurulnak”. Felvillannak a szülők, a megváltással hiába kecsegtető szerelem megtestesítője a Lány, hivatalnokok, egy kurtizán, a matrózuhas gyermekkor képe és rettentő undorító lassúsággal bemászik az óriás féreg. Jön a zsidó szentséget felmutató alak is, aki a vallási-közösségi gyökerek keresését szimbolizálja.

A mű csúcspontján az élő figurák találkoznak halotti másaikkal, és szellemes koreográfusi ötletként a cselekményt mozdulatról mozdulatra visszapergetik.

Végül a sorsszerűen elrendelt „fotonegatív” árnyalakok az élő kezébe adják az elűzetést jelképező bőrdönt.

A záróképben álló szürke fantomfigurák madárszerű mozgása, csapatuk szürreális víziót idéző képe örökérvényűvé teszi a kafkai látomást.

Sem az anya és fia közötti különleges kapcsolat, sem a szerelemfajták, a hivatal, a vallás, helyzetek, viszonyok, történések – semmi és senki nem hoz végleges megoldást.

Az élet ilyen, kafkaias.

Ezt sugallja Imre Zoltán Franz Kafka által inspirált „álma”.

1993 nyarán álmodta színpadra Imre Zoltán a hatéves periódus záróakkordjaként a Szent Antal megkísértése című táncfantáziát. A monumentális alkotást a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadán, operaházi táncosok közreműködésével mutatták be. A mű méltó befejezése a Szegedi Balett igazgatójaként eltöltött termékeny, tánc történetet író korszaknak.

Ugyan Imre Zoltán szellemisége meghatározó erővel nyomta bélyegét a társulat művészi arculatára, de az igazgató-koreográfus teret engedett külföldi és hazai kortárs alkotók bemutatkozásának is.

Nemcsak engedte, de bátorította is az együttes tagjainak koreográfusi szárnypróbálgatásait.

E célból alapította 1990-ben a Szegedi Stúdió Balettet, ahol lehetőség nyílt a táncosok, illetve más fiatal, ígéretes tehetségek alkotásainak bemutatására.

Liberális vezetési stílusára jellemző volt a társulat tagjaival való demokratikus együttműködés és a tehetségek gondos ápolása, azok igazi művésszé való formálására tett fáradozásai. Műveiben igyekezett táncosainak a fejlődésre sarkalló feladatokat biztosítani, és nemcsak technikai felkészültségük, hanem előadóművészi adottságaik csi-szolására törekedett. A színház vezetésével folytatott állandó küzdelem, a Szegeden töltött hat esztendő során felőrölték idegeit. Az elmergesedett helyzetben az egyetlen megoldást abban látta, ha megválnak a színháztól.

Az Imre Zoltán szárnyai alatt felnőtt társulat az évek múlásával olyannyira megerősödött, hogy a soraikból kiváló Pataki András igazgatásával és Juronics Tamás művészeti vezetésével, Imre Zoltán távozása után is képes volt önálló működésre.

Imre, a sokoldalú koreográfus-rendező

Az „ezerarcú” Imre Zoltán egész életművére a kettősség jellemző. Ahogy darabjaiban a kontrasztthatás meghatározó, úgy jellemző a koreográfusra a különböző műfajok

közötti csapongás is. Már pályája kezdetén, első koreográfusi próbálgatásaival is operettek, illetve operák táncbetéteit készítette, s ezekhez a műfajokhoz a továbbiakban sem maradt hűtlen.

Számos operett, illetve musical plakátján olvashattuk s olvashatjuk nevét.

Koreográfusi tehetsége mellett opera- és musicalrendezői képességét is bizonyította.

A teljesség igénye nélkül sorolnék fel párat:

- Koreográfusként részt vett Spiró György: *Ahogy tesszük* című darabjában, melynek zenéjét Másik János szerezte, a bemutatót pedig a Vígszínházban tarották.

- A Kaposvári Csiky Gergely Színházban műsorra tűzött *Állatfarm* című mű táncbetéteit is ő készítette, az Orwell-novella adaptációjának rendezője, Ascher Tamás munkatársaként.

- Az ő nevével fémjelzett a Szolnokon bemutatott, Swajda György által írt Rákóczi tér című musical, amelyet Csizmadia rendezett.

- Ugyancsak Szolnokon vitték színre a *Godspell* című musicalt, amelyben életében először rendezői minőségben dolgozott.

- Ismét rendezőként készítette el Győrben a *Pillangókisasszony* című operát.

- Az újjávarázsolt Vígszínház nyitó, bemutatkozó estjének, az *Össztánc* című produkciónak volt koreográfusa, Marton László rendezővel szoros együttműködésben.

- Végül, a legfrissebb munkájaként említeném a *Dzsungel könyve* című musicalt, ahol szintén koreográfusként működött közre.

Bibliográfia

Sulyok Erzsébet: Az összművészet bővületében. Beszélgetés Imre Zoltánnal. Délmagyarország, 1989.

Gelencsér Ágnes: A Szegedi Balett új bemutatója. Magyar Nemzet, 1989.

Dr. Gyémánt Csilla: Imre Zoltán a Szegedi Balett élén. A messzeségek vándora hazatalált. Tiszatáj, 1991.

Kóvágó Zsuzsa: Tisza-parti varázslat. Népszabadság, 1991.

Dohány Edit: Az idő maszkjai – a változás metaforái. Balettbemutató Szegeden. Délvilág, 1991.

Gelencsér Ágnes: A Szegedi Balett bemutatója. Magyar Nemzet, 1992.

Sulyok Erzsébet: Kafka táncszínpadon.

Cividaléba utazik a Szegedi Balett. Délmagyarország, 1992.

Sulyok Erzsébet: *Kafkafkafkafa...* Három új balett Franz Kafka ürügyén. Délmagyarország, 1992.

Imre Zoltán

1969-ben írt magánlevele K. G.-hez

Tudom, hogy későn jelentkezem, de végülis jobb mint soha (ezzel nyugtatom magam); hogy röviden beszámolhassak életem folyásáról.

Tavaly a II. díj és a Duncant stipendium jóvoltából Olaszországban és Svájcban töltött hetek után leszerződtem a Düsseldorfi Operába.

Ez egy 50 tagú jó balett, elég nagy repertoárral. Például Monteverdi: L'Orfeo (III. felv.), Gluck: Don Juan (II. felv.), Csajkovszkij: Hattyúk tava (II. felv.), Prokofjev: Cindarella és sok egyfelvonásos. Legutóbb Bach: Solo csellószonáta, Poulenc: Orgonaver-seny, F. Martin: Concertino, Ravel: La Valse stb.

Idén megkaptam a Bach-soló-t Paolo Bartalozzival felváltva táncolom. Ez egy nagyon nehéz, kb. 20 perces magánszám. Sikerült, és így aláírtam egy szólista szerződést, tehát maradtam, mert izgalmas táncosfeladatok várnak rám.

Szerencsére az együttessel utazni is lehet, voltunk Firenzében, és idén Koppenhá-gába megyünk.

Gyakran járok át Brüsszelbe Bejart nézni, bizony már nem hat rám úgy, mintha 10 éve látnám (igen, akkor talán epigonja lettem volna).

Szüneteimben utazgatok, hiszen az itt töltött évek legnagyobb előnye az utazási le-hetőség. Az idén nyáron nem vettem részt a Kölni Akadémia versenyén, hanem Lau-rensén úr felkérésére a megnyitóra egy balettet komponáltam, melynek zenéjét is én szolgáltattam. A kritikáim – mint olvasni fogod – meglehetősen jók.

Küldök képeket is, hátukon címmel ellátva. Idei koreográfiám címe: L'hommage a Haydn.

Nem mondom, hogy Maácز barátunk levele nem lepett meg, és nem okozott erős honvágyat.

Persze, hogy jó lenne az Operában koreográfiát készíteni (a III. quadrille mellett), de mi a teljes biztosíték erre? Majd jövőre? Most már nem tékozolhatom hiába az éveim-et. Ott van Fodor, Eck, Barkóczy, tulajdonképpen teljesen tele az Oprea koreográfus-sokkal. A Seregit, aki a legjobb, majd elfelejtettem.

Azt hiszem, most még ki kell használnom az itteni lehetőségeimet, szívhatom ma-gamba a kultúrát, nem mindegy, hogy csak egyszerűen a fejemre ütök, és átmegyek Gentbe megnézni az oltárt, vagy Stuttgartba a balettet, vagy Amszterdamba egy Remb-randt összest. És így tovább. Az itteni avantgarde képzőművészet pedig már világhírű. A düsseldorfi koreográfus jó, Erich Walter, és koreografál Paolo Bartaluzzi, Balanchine és Crauko is itt. Nem árt még tanulnom és látnom egy kicsit.

Megtisztelő lenne természetesen a számomra, ha a későbbiekben készíthetnék ott-hon koreográfiát, de akkor egy biztos meghívás alapján, és nem egy éves kartáncolás után... talán!

Tudom nehéz dolgok ezek a távolból, no de majd csak megoldódnak. Érdekelne Fo-

dor mit fog csinálni, vagy Seregi új műve. Szóval lélekben nem szakadtam el, de egyenlőre szükséges még a tapasztalatgyűjtés számomra.

Szeretettel üdvözlök és jó munkát kíván

Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein

Imre Zoltán

Pásztor Vera

Levélféle az eltávozott Hamala Irénnek

Kedves Irén, Kedves Barátnőm!

Maeterlinck szép mesejátékában, a „Kék Madárban” arról tesz tanúságot, hogy az eltávozottak, ahányszor itt a földön róluk emlékezünk, örök álmukból mindig felébrednek. Remélem, hogy Te most ez írásom alkalmával, élénk figyelemmel követed gondolataimat.

A legnagyobb egyéni vagy közösségi válságoknál tudjuk megismerni embertársainkat, és értékelni hozzávaló kapcsolatainkat. Változatosságban teli életünk legjobban formáló élménye Budapest 1944 és 45-ben történt ostroma, melyet sok művésztársunkkal együtt az Operaház pincéjében vészeltünk át.

Nemcsak az, hogy e közösségben csodálatra méltó egyéniségek – Kodály Zoltán, Nádasy Kálmán, Oláh Gusztáv – éltek és vették át a vezetést, de ez a kis társadalom milyen élni akarást sugárzott ki az akkori kilátástalan helyzetben. Itt formálódott barátságunk is.

Akkor, mint serdült „kisasszonyok”, nem is voltunk tudatában a sors csodálatos adományának. Természetesnek vettük a nagy művészek odaadó, életeket mentő emberi magatartását, apai gondoskodását. Nádasy Kálmán, aki nem csak megszervezte e kis társadalom életét, ellátását, német és orosz tudásával, emberi bátorságával szembe szállt a váltakozó katonai hatalmaknak. A diplomácia minden művészetével, improvizált előadások rendezésével táncoltunk egyik nap az SS-tisztek, másnap a szovjet parancsnokság géppuskával felfegyverzett sorfala előtt. A legnagyobb ágyúdörgések és Sztálin-organák sivításának kíséretében tudatták velünk, hogy az életek mentéséhez, megvédéséhez, táplálékához ez elengedhetetlen. Így remegő lábakkal, de mosolygós arcokkal tanultuk a színművészet e különös ágazatát.

Állandó tárgyalásai, szervezési munkái mellett szakított időt a Főrendező Úr, hogy bennünket – fiatalokat – szellemileg foglalkoztasson, előadásokat tartott a Puccini-operák dramaturgiájának zenei felépítéséről. Ez a pár hónap volt a mi nagy nevelő iskolánk. Az életveszélyes szituációk dacára gyermekesen örültünk, amikor az ő intelmei révén felmenekítettek bennünket, lányokat, az Operaház könyvtárába, ahol a könyvektől eltakarva egy félméteres keskeny helyen töltöttünk több éjszakát az orosz katonák elől, vagy amikor a kártya és más játékok közepette a fiatalság hangos nevetésével válaszoltunk a becsapódások detonációjára.

Igen, ez volt a mi igazi nevelőiskolánk, ami erőt kölcsönzött, hogy az ostrom után a legnagyobb nyomorban segítettünk a romokat eltakarítani, az imádott Operaházunkat felépíteni, és későbbi pályafutásunkon mindenfajta nehézségeket önfegyelemmel, de mégis játékosan legyőzni.

Egy szokásodat, Irénkém, mely bizonyára ebből az időből származik, sokan a szakmában később félreértették. „Nincs olyan, amit ha az ember igazán akar, azt el ne érhet-

né” – tanultuk e nehéz időkben – „nem panaszkodni, hanem cselekedni kell”. „Mindent lehet jól, de még jobban...” Ez a tanulság vezetett bennünket az évtizedek során.

Nem felejtettük el a lebombázott Budapest első operai előadását, amely a pénztelen, de erkölcsileg felállni akaró polgárok részére a semmiből teremtdőött. A leleményesség által összegyűjtött jelmezek, Fülöp Zoltán által megtervezett, fényben ragyogó, akkor felrobbantott Lánchíd megjelenítése. Harangozó Gyula szellemes koreográfiája úgy a nézőknek, mint a résztvevőknek könnyeket csalt a szemébe és bátorságot adott az újrakezdéshez. Ezekből és az ehhez hasonló élményekből született célkitűzések és cselekvések vezettek a „Magyar Nemzeti Balett” sikeres megalapításához, és a mai napig tartó fennállásához. Ha továbbra is meglesz a példát adó küzdőképesség ebben a nehéz, de gyönyörű hivatásban, akkor továbbra is számíthatunk a társadalom lelkes támogatására.

Nem veszek Tőled búcsút, hiszen így élsz aktívan emlékeinkben. Gratulálok...
és szeretlek

Pásztor Vera

Budapest, 1998. 06. 25.

Maác László

Fülöp Viktor halálára

Elmondtak-e már minden díszítő jelzőt az Andrássy úti nekrológok, maradt-e még kimondatlan elismerés századunk nagy táncos halottjának?

Valószínűleg maradt, s ebben tán nem pusztán az emlékezők hibáznak. Arra kell célozni, hogy Fülöp Viktor (1927–1997) – meglehetősen ismeretesen – a kettős magatartású személyiségek közé tartozott, s ennek megfelelően partnereiből is kettős, ambivalens reagálást hívott elő. A köznapi életben a pokrócgorombától a simogató szeretetreméltóságig terjedt a skálája, a színpadon viszont maradéktalanul teljesítette ki feladatát, lett légyen szó győztes vagy bukott hősről. Ezt a fenségbe emelkedő személyt gyászoljuk valóban, elsöpörve a napi koccanások emlékét. Idősebb színházlátogatónak kell lenni ahhoz, hogy elismerjük: Fülöp alakjával megváltozott a balettszínpad atmoszférája. Új művekről nem is szólva, még a régi darabok konvencionálisra kopott színvilága is felfrissült az általa hordozott igazságtartalom következtében. A mese „mesébb” lett, a rabszolgavezér igazsága és áldozata sokkal nagyobb és elhíhetőbb, a mandarin többszörös kínhalála meggyőzőbb.

Be kell valamit vallani, meglehet, nem mindenki tetszésére: a magyar balettszínpadra Fülöp alakításaival vonult be az erkölcs problematikája, a küzdelem a cselekményen felülemelkedő erkölcsi győzelemig. Nagy kár, hogy e magatartás emblématisztikus képviselőjét, a Szamurájt a fővárosi közönség alig láthatta, lévén, hogy a vendéglátó Győri Balett mutatta be a darabot. Markó Iván e „balettjében” egy elképzelt szamurájiskolába pillantunk be, ahol az ifjú növendékek tanulják a harci fogásokat, s ahol idős mesterük kíméletlen keménységgel bevasalja tőlük a komisz tananyagot. A követelésben odáig megy, hogy egyik tanítványának halálát okozza. – A darabot a mester vívódása, lelkiismereti harca zárja.

Az élet és halál egysége Fülöp más alakításaiban is megragadható. A szintén győri produkcióban, a Haydn getanzt-ban a csoport derűsen viharzik az Évszakok zenéjére, a figyelmeztető nyugvópontot Fülöp szállítja az Ős-Idő alakjában, így válik teljessé a balett, minden „sztori” nélkül. Csak a muzsika és a tánc közli egy másik világ üzenetét.

Az előbbiek mellett említést kíván a többi főszerepe is. A bahcsiszeráji szökőkút, a Spartacus és A rosszul őrzött lány szerepköréből. S akkor még nem is említettük A csodálatos mandarint, amely – különböző koreográfiai változatokban – egész színpadi pályafutását végigkísérte, s nem említettük a pályakezdő diadalmas darabot, a Bihari nótáját, amely a múlt századi nemzeti romantikának, s a verbunkos stílusnak állított sodró hatású emléket.

Itt merül fel a szokványos izzó kérdés: milyen személyes előadói stílusa volt Fülöp Viktornak? Nem menekülhetünk ugyanis az olyan benyomásoktól, hogy számos előadói kidolgoz, sőt kicsiszol magának egy előadási és magatartási formát, s mivel néhányszor bevált, állandóan azt igyekszik alkalmazni. Az eredmény: stílus helyett manír.

Viktor ettől szerencsésen mentes maradt. Általában igyekezett belehelyezkedni az

adott mű stíluskörébe, mozdulati követelményrendszerébe. Azt igyekezett a legjobban kidolgozni, s nem külső magatartásformákat erőszakkal belevinni.

Talán egy ponton tapinthattuk ki, hogy „igen, ez Fülöp alakítása”, azon a ponton, hogy az átlagnál nagyobb teret adott a mozdulati szünetnek, a figyelmeztető megállásnak. Megtudhatta a néző, hogy az ő táncbeszédében szükség van vesszőre, gondolatjelre, felkiáltójelre is. S hogy a tánc nem egyszerűen a lábak darálómunkájából áll. Igen, a plasztikus tagolás dolgában többen is tanulhattak volna tőle.

Elment valaki, aki személyes erőfeszítésével, varázsával sokszor megmentette egy művészet becsületét. Becsüljük meg mi is emlékét!

(Maácz László utolsó munkája. Megjelent az Ezredvég 1997. 10. számában.)

Major Rita:

„Intenzívebbé kell tenni a táncot!”

Gondolatok Fülöp Viktor művészetéről

A művész sorsa a jelenből formálódik. Hiszen valójában az alkotás határozza meg művészetét. És az alkotás jelen idejű cselekvés. Azt pedig, hogy az alkotás a mának vagy az utókornak szól-e, szintén az idő szabja meg. Különösen érvényes ez a jelenidejűség a színpadon születő alkotásokra, amelyeket – hiába segíti megőrzésüket századunkban már a film is – leginkább a nézőben hagyott élmény élteti tovább.

Fülöp Viktor művészetéből is megmaradt néhány legendás alakítás filmen, sok-sok fénykép őrzi nagy színpadi pillanatait, és vagyunk még olyanok, akik láthattuk őt táncolni. Lenyűgözve figyeltük, hogyan „alkot” a próbateremben, a színpadon és a kamerák előtt. Kutattuk titkát, megpróbáltuk megragadni az adott pillanatban egyszer megszületett, majd tovatűnő csodát. De szinte valamennyi őt méltató kritika eszközeinek kifürkészhetetlenségéről, szerepformálásának rendkívüliségéről szólt.

Fülöp Viktor táncosként kezdte pályafutását és tehetsége, elhivatottsága, sorsa hamar művésszé érlelte a nagyszerű adottságokkal megáldott fiatalembert. Szálfa terme, arányos testalkata, metszett vonalú arca – amelyre az évek hamar rávésték az érett művész ars poeticáját –, mind segítettek abban, hogy valódi jelenséggé, különleges egyéniséggé váljon színpadon, filmvásznon, magánéletben egyaránt.

Az 1940-es évek elején kezdte pályafutását az Operában. Nádasi Ferenc balettkis-lájában tanult, amelynél jobbat akkoriban nem lehetett találni Budapesten. Ott szerezte meg azt a precíz, alapos és virtuóz technikai tudást, amely később annyiféle szerep el-táncolására tette alkalmassá. Fülöp művészi útjára érvényes az a sokszor közhelyként hangoztatott megállapítás, hogy a valódi tehetség mindig, minden körülmények között utat talál magának és a felszínre tör. Az ötvenes és hatvanas években balettművészetünk élcsapatához tartozott, azután a hetvenes években hirtelen eltűnt. Hiányát fájdalmasan megérezte a szakma és a közönség egyaránt. Pedig akkor még nem is tudtuk igazán, hogy nemcsak táncművészt veszítettünk benne...

A nyolcvanas években Markó Iván „fedezte fel” újra, és azután egyre többen, mások is. Az Operában ismét eltáncolt néhányat régebbi szerepei közül, újabbakat is ka-pott, sőt a tánc mellett a film és a színház kínált neki lehetőségeket, feladatokat. Már csak a tanítás hiányzott...

Mert Fülöp Viktor tehetségéből sok mindenre futotta: egyformán nagyszerű alakít-ásokat nyújtott romantikus és klasszikus balettszerepeiben, otthonosan mozgott a korai magyar balettek ízlésvilágában, akárcsak az orosz-szovjet táncművek stílusában és Markó modern műveiben vagy akár Novák Ferenc táncdarabjaiban is. Ha pedig filmen vagy prózai szerepben bukkant fel – még ha csupán epizódról volt is szó –, ugyanúgy oda kellett figyelni rá.

Honnan merített erőt és színeket ehhez a sokféleséghez? A hitből és a művészet

íranti alázatból, amely erőforrások egyszerre tették alakításait letisztulttá és ellentmondást nem tűrően igényessé. „Az alázat az igazi tudás és az igazi megismerés kapuja.” – írja Pilinszky János, akinek a gondolatai olyan közel álltak Fülöphöz. Újra és újra feltette magának a kérdést, hogy mitől lesz ez vagy az az alakítás jó, hiteles, intenzív. „A szellem alakítja a testet.” – mondta egyik utolsó portréfilmjében és ezzel a táncművészet egyik legalapvetőbb kérdését ragadta meg. Hiszen Noverre-től Fokinig, a modern-től a posztmodernig, mindig újra és újra felvetődik, hogy hogyan kapcsolódik össze a technika és kifejezés, tartalom és forma, „táncolás” és szerepformálás. Melyikre kerüljön a hangsúly, illetve, ha egyenrangúak, hogyan teremtsen a táncos közöttük harmóniát. A Fülöp-féle válasz ezekre a kérdésekre tömör és mélyértelmű, ráadásul önmaga számára megfellebbezhetetlen érvényű: a tánc akkor válik intenzívvé, kifejezővé, ha szellemi indíttatású, ha nemcsak az izmok konstruálta szépséget, de a lélek sugárzását is megmutatja. Manapság, amikor a balettben a férfítánc technikai fejlődése már-már a művészi kiüresedésig tágtítja az emberi test fizikai lehetőségeit – különösen időszerű, hogy elgondolkodjunk ezen.

Fülöp Viktor alakításaiban mindig érezhettük a tánc szellemi eredetét, így sohasem maradt adósunk a megrendülés élményével. Ráadásul egyéniségének sugárzása, színpadijelenlétének ereje még intenzívebbé tette mozdulatainak szépségét, és technikájának virtuozitását is csillogóbbá fényesítette. Nagyszerűen példázza az elmondottakat a *Bihari nótája* (Vashegyi Ernő–Kenessey Jenő, 1954) című balettből Baltaváry dacos virtusú verbunkja (ezt az alakítását szerencsére megőrizte a film), amelyben Fülöp néptáncosokat megszégyenítő, pazar táncudással hiteles magyar lélekrajzot festett. Csak elképzelni lehet, hogy mennyivel gazdagodhatott volna a magyar nemzeti táncstílus Vashegyi és Fülöp együttműködésével. Vashegyi azonban 1957-ben – sok nagyszerű művészünkkel együtt – elhagyta az országot...

Fülöp ekkorra már túl volt sok-sok herceg és hős (többek között A fából faragott királyfi, A diótörő, a Párizs lángjai, Rómeó és Júlia, A hatyúk tava) szerepének megformálásán. Pályafutásának egyik legnagyobb próbaköve azonban A *csodálatos mandarin* címszerepe lett, Harangozó Gyula 1956-os modern változatában. Fülöp mandarinja egyszerre tűnt különlegesnek és emberinek. Egy tömbből faragott, egyre borzongatóbb mozdulatlanságában először csak a tekintete és kezeinek remegése jelzi a változást. Amikor a lány csábtáncával felébreszti vágyát, úgy tör ki, mint valamilyen ősrobbanás. Ettől a perctől kezdve semmi sem állíthatja meg. Bármilyen történet is vele, legyőzhetetlen, elpusztíthatatlan mindaddig, amíg nem birtokolta a lány odaadását. A szenvedések már-már patetikus túlélése után, halála azért hat olyan drámai erővel, mert nem az erőszak győzi le, hanem a beteljesülés.

Arc, tekintet, testtartás, kezek... Fülöp Viktor eszköztárának fontos elemei..., amelyeket szinte páratlan koncentrátsággal tudott alkalmazni, használni. Jól tudta, hogy a táncos arcának másképpen kell kifejezőnek lennie, mint a színésznek. A táncos arcjátékát, mimikáját mindig meghatározza a test kifejező ereje, impulzusai, dinamikája. A test mozdulataiból megéledt mondanivalónak kell megfelevenítenie az arcot, valahogy úgy, ahogyan a muzsikusa szellemül át a hangszeréből született zenétől.

Sok-sok Fülöp-arc juthat eszünkbe példaként Girejtől a *Honfoglalás* című film világokat kutató tekintetű sámánjáig. Számomra mégis az egyik legemlékezetesebb Spartacus arca Seregi László balettjében. A keresztre feszített népvezér prologusbeli agóniája, láttató erejű visszaemlékezése a levert lázadásra a heroizmus apoteozisa. A lélekből felzokogó fájdalom, az erőből duzzadó és mégis halálra ítélt test, és a meggyötört arc rándulásain keresztül formálódott néma jajkiáltássá. Erről az arcról is lehetett olvasni, hogyan kovácsolódott elszánás a szabadulás reménységéből, és hogyan vezette ez szinte vakhittel Spartacust és társait a túlerő ellen.

Hasonlított ehhez a fenséges testtartással, rezzenéstelennek tűnő arccal, metsző tekintettel ábrázolt *Szamuraj Markó Iván* balettjében (1980), aki szinte kifürkészhetetlen metamorfózissal válik önmagával és az általa képviselt elvekkel meghasonlott emberré. *Fodor Antal A próba* című táncművében kifejezetten negatív, és a koreográfus által nem is igazán árnyaltan jellemzett mellékszereplő megformálásával hagyott emlékezetes élményt. Az Üldözők főnökének lélekrajzát aprólékosan építette fel: amikor a Mária Magdolnát játszó táncosnő – hogy figyelmét a Jézust alakító táncosról elterelje – ingrelni kezdte, először felvont szemöldökkel, hűvös tekintettel figyelte a lányt. Fölényes mosollyal adta meg neki a menekülés lehetőségét, de amikor megértette, hogy a nő képes a végsőkéig elmenni, megdühödött. Az elkövetett erőszakot a „velem nem lehet pacakázni” haragja motiválta, így téve igazán drámaivá a történeteket.

Kifejezőerejét prózai szerepekben is kamatoztatta. Ahogy mondják, félve szólalt meg, ha kellett, mert mindenben, ebben is igényes volt. Amit csinált, azt a legjobban akarta csinálni. A *Szarvaskirály* című Carlo Gozzi darabban, amelyet a Radnóti Színpadon mutattak be 1995-ben, különös öregembert játszott. A szürrealisztikus történetben néhány szavas megjelenése mellett ismét a csodálatos átlényegülés élményével ajándékozta meg a közönséget. A vénség álarca mögött ugyanis a történet szerint ifjú uralkodó lelke lakozott, aki szerelmesének állhatatosságát tette próbára, hiszen csak sugározni tudta valódi kilétét, hogy így győzze le a saját fiatal képmásában tetszelgő ellenfelét. És Fülöp Viktor ezúttal is varázsolt... Megjelent, néhány mozdulatot tett csupán és agastyánra maszkírozott arca sugárzásával a szeretet és az örökifjúság költői szépségét tette jelenlévővé a színpadon. Mitikus hősöket juttatott eszünkbe, Orfeuszt, Trisztánt bővölte emlékezetünkbe és mindezt a rá jellemző „szűkszávú beszédességgel”. Ismét Pilinszkyt kell idéznünk: „Ahogy a szökőkút víz sugara is csak addig emelkedik, míg ki nem bontja legyezőjét, és akkor megáll – a művészi ökonómia, összefogottság is lelki-erő kérdése.”

Mitikusra formálta *Novák Ferenc Magyar Elektrájának Agamemnonját* is filmen és színpadon egyaránt. Archaikus erővel, kopjafa keménységű arccal teremtett görög és egyben magyar uralkodói képmást ebben a szerepben. Ezt a királyt csak a sors, csak a végzet győzheti le...

A sorsszerűség megragadásával, és a lélekrajz aprólékos kimunkálásával emelte egyszerű keleti mesefigurából legendás férfialakká *A bahcsiszeráji szökőkút Girej kánját*. A balett elején a fájdalom szobraként megjelenített mozdulatlan alakja intonálta a történeteket. A továbbiakban is minden gesztusa élményszámba ment: ahogyan az első

felvonás végén vad mohósággal letépte Mária fátylát, úgy hőkölt hátra a látványtól, hogy keleti szokás szerint köszöntő ujjában ott remegett a csodálat és a vágy. Azonnal tudnunk kellett, hogy ez a bűvölet tragédiák elindítója lesz. Amikor gazdagságát kínálta a szép lengyel lánynak, tenyerében szinte ott csillogtak a kincsek. A végérvényesség dermesztő erejével fejtette le magáról a megúnt, kegyeiből kiesett Zaréma ölelő karjait, öklében remegő töre pedig úgy is halálos ítéletet hirdetett, hogy képtelen volt lesújtani vele a gyilkos asszonyra.

Drámai szerepei sorában ritka kivételt képviselt *A rosszul őrzött lány Simone* anyója. E jellegzetesen angol humorral megrajzolt hús-vér asszonyfigurát nem érezte közel magához, megformálásában mégis remekelt és bizonyította, hogy komikus vénával is rendelkezett. Minden mozdulatot, minden gesztust a legaprólékosabban kidolgozott, így azután a porrongy kirázásától a vajköpülésig minden tevékenységét ellenállhatatlan természetességgel élte meg a színpadon, mulatságos facipős tánca pedig – bármilyen furcsának tűnik is kimondani – odailleszthető legnagyobb táncos teljesítményei sorába.

A szimbolikus alakok megformálásai között – voltaképpen idetartozik a *Mandarin* is – különös helyet foglal el a *Markó-féle Évszakok Tél-vándora*. Fülöp fekete lepelben, vándorbotjára támaszkodva, úgy jelent meg a végtelennek tűnő hómezőn, mint valami látomás és egy japán haiku vers sűrítettségével egyenesen a lelkünkhöz tudta közvetíteni Haydn muzsikájának panteizmusát.

Fülöp Viktor szerette művészetét és mindenféle módon tenni akart érte. Koreográfálással, betanítással, az ötvenes években még elméleti munkával, fordítással, lektorálással is. Akik dolgoztak vele, azt is tudják, milyen nagyszerű, megszállott pedagógus volt, de inkább lehetett volna... Ha külföldre ment volna, egészen biztosan a század legnagyobb táncosai között tartanák számon. De ő maradt... Ha hívták, ha szükség volt rá, adta magát, szórta a tehetségét. És mindig megrendített, felkavart, mert – ahogy Béjart írja – „leleplezte az életét, a sebhelyeit és még sok mindent, amit nem is tudott önmagáról...”, de amit a tánc azonmód felderített – mert a tánc alaposabban felnyitja az embert, mint az orvos szikéje.” Nem tudom, hogy Fülöp Viktor ismerte-e a francia koreográfus gondolatait, de hogy a a szellem síkján összekapcsolható kettejük művészi hitvallása, az nem vitatható. Béjart gondolatai érvényesek Fülöp művészetére: „A táncot azért vettem komolyan, mert azt hiszem, hogy a tánc vallási eredetű jelenség... a tánc mindenek előtt vallásos tény. Amíg a táncot rítusnak tekintjük, szent és ugyanakkor emberi szertartásnak, be fogja tölteni hivatását.”

„A balettet a lépések, a térformák szépsége és mítikus tartalmuk érzelmi ereje tartja színpadon. A mozgásstílusok gyorsan változnak: ami ma újszerű, az holnap mesterkéltnek és nevetségesnek tűnhet.” – írja Joseph H. Mazo. Fülöp Viktor sokféle mozgásstílusban „alkotott”, formálta meg a legkülönbébb figurákat. Hogy alakításai fölött ma sem járt el az idő, az abból is fakadhat, hogy ő a táncolást tekintette szertartásnak, amelyben a művész teljesen átadhatja magát az Istennel való találkozásnak.

**Fülöp Viktor fontosabb táncos szerepeinek jegyzéke
a premierek időrendjében**

1946

A csodálatos mandarin (Bartók–Harangozó) – Csavargó

1947

Divertimento (Jemnitz S.–J. Cieplinski) – Táncszvit

1949

A furfangos diákok (Farkas F.–Harangozó Gy.) – Csikós

1950

A diótörő (P. Csajkovszkij – V. Vajnonen) – Herceg

Párizs lángjai (B. Aszafjev–V. Vajnonen) – Philippe

1951

A hattyúk tava (P. Csajkovszkij–A. M. Messzerer) – Herceg

Keszkenő (Kenessey J.–Harangozó Gy.) – Ferkó

1952

A fából faragott királyfi (Bartók B.–Vashegyi E.) – Királyfi

A bahcsiszeráji szökőkút (B. Aszafjev–R. Zaharov) – Girej

1954

Bihari nótája (Kenessey J.–Vashegyi E.) – Baltaváry

1956

A csodálatos mandarin (Bartók B.–Harangozó Gy.) – Mandarin

1958

Giselle (A. Adam–L. Lavrovskij) – Albert

1959

Gajane (A. Hacsaturján–N. Anyiszimova) – Kazakov

Csongor és Tünde (Weiner L.–Eck I.) – Csongor

Seherezáde (Rimszkij-Korszakov–Harangozó Gy.) – Ifjú

1962

Róma és Júlia (Sz. Prokofjev–L. Lavrovskij) – Tybalt

1964

Mário és a varázsló (Láng. I.–Fülöp V.–Kun Zsuzsa) – Cippola

1966

Klasszikus szimfónia (Sz. Prokofjev–Barkóczy S.)

1968

Spartacus (A. Hacsaturján–Seregi L.) – Spartacus

1969

Undine (H. W. Henze–Eck I.) – Tirreneo

1970

A csodálatos mandarin (Bartók B.–Seregi L.) – Mandarin

1971

A rosszul őrzött lány (Herold-Lanchberry–F. Ashton) – Simone

1974

A szilfid (Lvenskjold–A. Bournonville) – Madge

1980

A szamuráj (japán zene – Markó Iván) – címszerep

Az igazság pillanata (Vajda János–Markó I.) – Halál

1982

Évszakok (J. Haydn–Markó I.) – Tél

1984

Magyar Elektra (Rossa L.–Novák F.) – Agamemnon

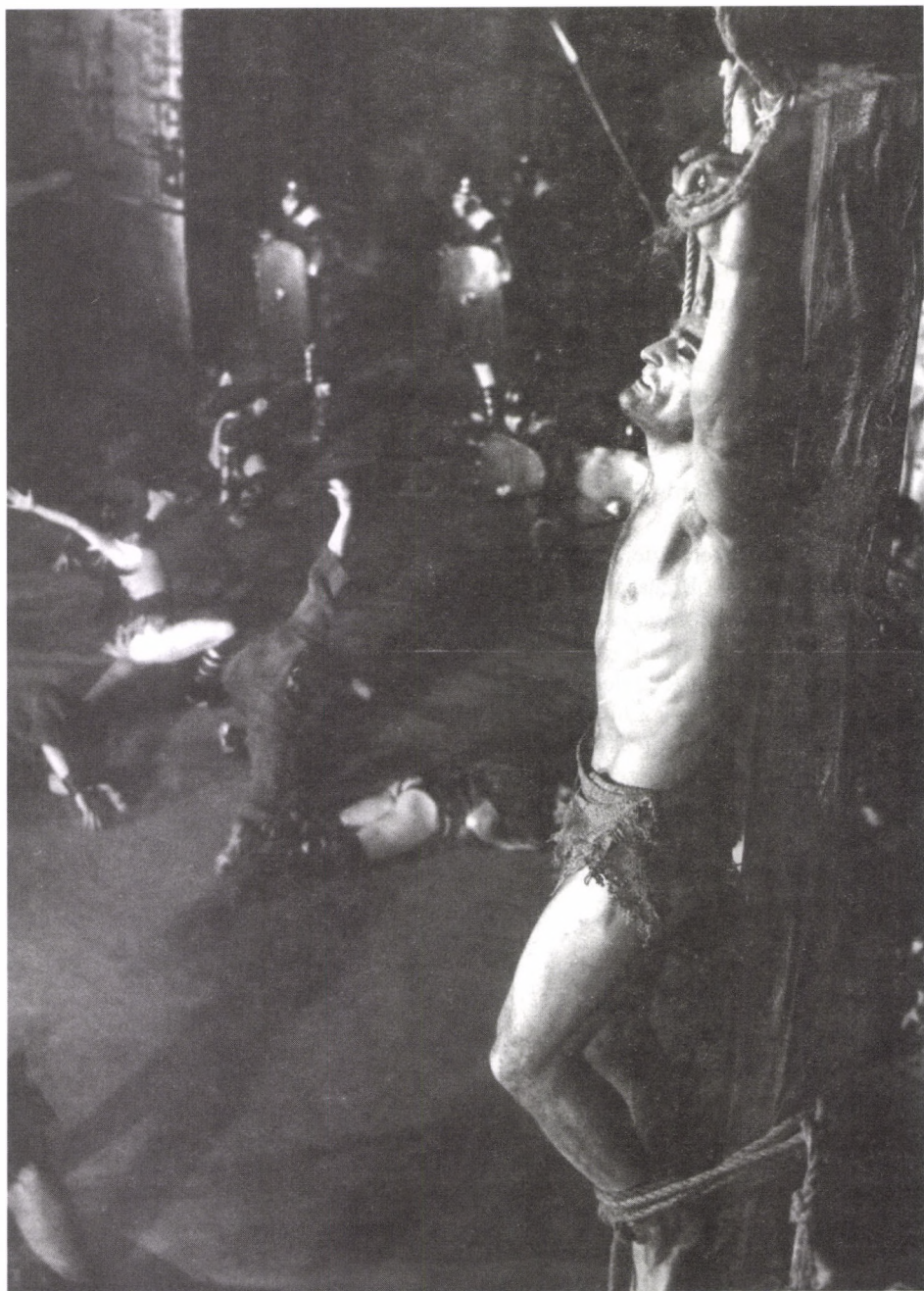
(Színpadi változat) Várszínház

1982 Premier

A próba (J. S. Bach–Presser G.–Fodor A.) – Az üldözők főnöke Fülöp Viktor 1987-ben táncolta a szerepet

Legjelentősebb film és színpadi szerepek

<i>Díszelőadás</i> (Rendezte: Keleti Márton)	1955
<i>Az aranyfej</i> (R.: Richard Thorpe)	1963
<i>Az életbe táncoltatott lány</i> (R.: Banovich Tamás)	1964
<i>Mennyei seregek</i> (R.: Kardos Ferenc)	1983
<i>Angyali üdvözlét</i> (R.: Jeles András)	1984
<i>Barcsay szeretője</i> (R.: Jászi Dezső)	1989
<i>A nagy postarablás</i> (R.: Sőth Sándor)	1992
<i>Vörös kolibri</i> (R.: Böszörményi Zsuzsa)	1994
<i>A szarvaskirály</i> (Írta: Carlo Gozzi, rendezte: Deák Krisztina)	1955 Radnóti Színpad
<i>Honfoglalás</i> (R.: Koltay Gábor)	1996



A megfeszített Spartacus, Fülöp Viktor (Mezey Béla felvétele)

Kővágó Zsuzsa:

Szabó Iván emlékezete

Ismertem és nagyon szerettem Szabó Ivánt az embert, a szobrászművészt, de komornál fogva nem ismerhettem a koreográfust. Mégis elvállaltam egy emlékezés összeállítását, talán azért is, hogy a másod- harmadgenerációs „utódok nevében” tisztelegjek emléke előtt. Összeállításomban hajdani táncosai – ma neves tudósok – értékeléséből, s az általam felvett, részben közre is adott hangdokumentumokból igyekeztem megrajzolni mesterünk táncos-emberi portréját.

Bevezetésként idézzük fel dr. Körtvélyes Géza tánc történetész-esztéta kiállítási megnyitóbeszédének részleteit, amely 1983. október 11-én hangzott el a művész „*A táncokról*” c. kamarakiállításának megnyitóján.

„... Iván szobrászművész, de táncművész ma is. Miközben életútja során parancsosan választania kellett e kettő hivatás- és foglalkozásszerű művelése között, a szobrászművész szívének egyik felében folyamatosan ott lüktet a tánc, s általában véve a könnyed vagy erőteljes mozgás, az eleven étellel berajzolt tér művészetének szeretete. Éppen ezért érzem egy tőről fakadónak elemi vonzódását a madár röpte, a ló vágatása, s a mozgó-táncoló ember alakja és képzőművészeti témája iránt.

... Igen, Szabó Iván azon ritka képzőművészek közül való, akik a táncot belülről érzik, értik és tudják.

... alkotásaiban megállította, s egy-egy rajzolatban vagy szoborpózban rögzítette, örökítette meg a személyes vagy csoportos mozgás térben, időben kibontakozó folyamatát. Méghozzá a mi művészetünk felől tekintve, a tánc szinte minden ágazatában gondolkodva, hiszen kispasztikáin a néptánc, a klasszikus, valamint az expresszionista tánc motivikája és térrajza, szelleme és stílusa egyaránt észlelhető.

Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy a szobrász az emberi test mozgásának milyen vonalrajzát ragadja meg, emeli ki – hiszen a színpad is készlet arra, hogy a koreográfus a legkifejezőbb, a leginkább esztétikus és pasztikus egyedi vagy kollektív táncos formációkat állítsa be, kapcsolja össze. Tegyük mindjárt hozzá: mindig figyelembe véve, hogy a néző honnan és hogyan látja azokat, miként érvényesül a test, a táncművészek teste, mozgásvonala vagy csoportozata a legjobban.

Aminthogy azt meg egyenesen törvényszerűnek tekintem, hogy Szabó Ivánnak ezekben a táncos témájú pasztikáiban a néptánc – a magyar és nem magyar néptáncok – mozgásvilága uralkodik. Összhangban áll ez a táncos-koreográfus indulásával, megszerzett anyanyelvével, de bizonyosan széles értelemben vett népi elkötelezettségével is.”

Az 1980-as évek elején több kazettányi magnófelvételen rögzítettem Szabó Iván emlékezéseit. Valljon tehát a művész életútjáról.

„Értelmiségi családból származom, apám építész volt. Szüleim hatéves koromban elváltak, s ekkor kezdődött meg változatos vándorlásom. Laktam én Angyalföldön, jár-

tam iskolába Tápiószelén, aztán Újpesten, Rákosszentmihályon. Akkor ez nem volt valami csodálatos gyermekkor, de most hálás vagyok érte a sorsnak, mert nagyon széles társadalmi ívet jártam be. Hányódtam ide-oda és kialakult bennem, hogy megpróbáljam valahogy megérteni a világot.

1934-ben felvettek a Képzőművészeti Főiskolára, Kurucz Dezsővel, Berda Ernővel kerültem össze, sőt oda járt akkor Szántó Piri, akkor ismerkedtem meg Szalay Lajossal is. Az akkori főiskolának úgy a „bal részén” jöttünk össze, összeverődtek azok a gyerekek, akik nem léptek be a bajtársi egyesületbe.

A mozgás pokolian érdekelt. Szerettem táncolni, nem csak néptáncot. Minden alkalmat megragadtam, hogy táncoljak. Még elsőéves koromban jött egy mozdulatművész nő a főiskolára, és csinált egy stúdiót. Mozgáselemzést végeztünk, rajzoltuk is egymást, táncoltunk. Ez érdekelt. Volt egy bemutatónk is, ahol én a rajztanárnővel Brahms: Magyar táncok c. művének egy-egy részletére „táncoltam”. Ez már nem tetszett. Gyermekkoromból más táncélményem volt. Láttam én bált Ócsán, Tápiószelén...

Akkoriban járt néhány erdélyi szobrász a Képzőművészeti Főiskolára, s volt egy csoportjuk, a Székely Egyetemisták és Főiskolások Egyesületében. Közöttük táncolt az egyik évfolyamtársam és barátom. Az én családom is Erdélyből származott, így hívtak, jöjjenek én is közéjük. Csüddögölöt, marosszéki verbunkot, azután párostáncokat is táncoltunk, de általában férfitáncokat. Az egyik fiú, Haász Sándor lett később Marosvásárhelyen a Székely Állami Együttes vezetője.

Szinte véletlenül, 1935-ben kerültem kapcsolatba Milloss Auréllal. Akkoriban kaptam megbízást, hogy A velencei kalmár előadásának balettbetétjét készítse el a Művész Színházban. Ehhez toboroztak táncosokat. Barátaim tudták, hogy szeretek mozogni, táncolni; valahogy az én nevemet is eljuttatták a jelentkezők listájára. A felvételi vizsgám olyannyira sikerült, hogy végezetül az előadáson Merényi Leával mi vezettük a karnevált. Ortutay Zsuzsa is táncolt ebben a darabban. Nagy hatással volt rám Milloss Aurél hallatlanul szuggesztív egyénisége. Úgy foglalkozott a legapróbb kis betéttel is, mintha ezen múlna minden, ami a világon van.

Szellemi fejlődésemet két csoport határozta meg. Az egyik a Szocialista Képzőművészek Csoportja, a másik pedig Erdeiék – velük 1936-ben ismerkedtem meg –, és az akkor induló Márciusi Front. Erdei Sándorral, Kuruczcal együtt laktunk Máriaremetén. Akkoriban jelentek meg egymás után Fájának, Kovács Imrének, Erdei Ferencnek a könyvei, s ezeket első kézből kaptam. Amikor Remetén laktunk, ott írta Erdei Ferenc a „Parasztok” c. művét.

Följártam a Szocialista Képzőművészek Csoportjához is, a Conti utcai helyiségükbe, mondjuk így: barátilag. Amikor elvégeztem a főiskolát, kapcsolatba kerültem a Hont Ferenc-féle MIKSZ-szel (Művészek, Írók, Kutatók Szövetkezete.) Az írók közül ide tartozott Erdei, Darvas, Kovács Imre, Boldizsár Iván, Szabó Zoltán. A képzőművészetet nagyrészt a Szocialista Képzőművészek Csoportja jelentette, de Vajda Lajos is eljött, meg Mikus Sándor is. A zenészek: Kadosa Pál, Raics István, Szervánszky Endre, Veress Sándor, Török Erzsi. A színházi vonalat Hont Ferenc és Szendrő Ferenc képviselte.”²²

Vitányi Iván korabeli műsorokból idéz, mintegy felvázolja azt a társadalmi-szellemi-művészi közeget, amelyben színre kerültek Szabó Iván első önálló kamarakompozíciói.

„Szabó Iván, Pásztor János és Pártos Géza tevékeny részt vállaltak az akkori baloldali, szocialista kulturális megmozdulásokban. E munkájuk különösen jelentős, mert ezeknek az előadásoknak közönsége itt ismerkedett meg a néptáncsal.

Ilyen fellépésük volt pl. 1941. március 16-án a Vasas Székházban. A kiadott meghívó a következőképpen kezdődik: »A gyáripari lakatosok, szerszámkészítők és hegesztők 1941. évi március 16-án vasárnap délelőtt fél 10 órai kezdettel a Szövetség székházának dísztermében (VIII. Magdolna utca 5. szám alatt) a munkanélküli és öreg szakársak javára művészmatinét rendeznek...« A műsorban fellépett a Vasas dalárda, Baló Elemér, Demjén Éva, Ascher Oszkár, a Vasas mandolinzenekar és mások. A műsor 9. számát a meghívó a következőképpen jelenti be: »Magyar táncsoport, Paraszt tánccsoport. Táncolják Pártos Géza, Szabó Iván és Szüle János. Régi magyar hangszereken kíséri Erdő Sándor.« (Szüle János: Pásztor János.)

Üzemi és szakszervezeti előadások mellett felléptek a Zeneakadémián rendezett baloldali művészesteken is. Úgy pl. Demjén Éva szavalóestjén 1941. január 23-án két számmal szerepeltek, az egyik Pártos Géza szőlőtánc (az „Áhítatos bohóc” címen egy ófrancia legenda feldolgozása), a másik a már említett „Paraszt tánccsoport” ugyanazokkal a szereplőkkel, de a műsor most már azt is megjegyzi: »Összeállította és betanította Szabó Iván«. Olyannyira állandó volt részvételük ezekben a megnyilvánulásokban, hogy 1941. december 13-án a Vigadóban tartott Petőfi-esten nem csak Pásztor János, de Szabó Iván is vállalt prózai szerepet a Tigris és hiéna egyik jelenetében, igaz csak azért, hogy utána a jelenetbe beleillesztett verbunkost előadhassa. A műsorban Móricz Zsigmond bevezetője után Major Tamás, Hont Ferenc, Medgyasszay Vilma, Gábor Miklós, Gellért Endre szerepeltek.”³³

A Muharay Együttesben Molnár István kiválása után Szabó Iván és Pásztor János vállalta el a táncok, népi játékok mozgásanyagának betanítását.

„A táncszámok nem követeltek még nagyobb technikai felkészültséget, de egyszerűek és szépek voltak. A mesejátékok voltak a legérdekesebbek – itt a táncosok nem csak táncoltak, de szerepet is játszottak és cselekményt ábrázoltak, s ezzel új szín jelent meg a táncukban.”³⁴

Szabó Iván így vall a Muharay együttesben végzett munkáról:

„A legkülönbözőbb helyeken léptünk fel, 1946. március 4-én volt egy nagy bemutatónk a Nemzeti Színházban. A kórust Vásárhelyi Zoltán vezényelte, ekkor mutattuk be a Zászlós táncot. Nehéz körülmények között dolgoztunk. Kosztümünk sem volt, vidéken léptünk fel, vonat tetején utaztunk. Mégis olyan izgalmas esték, előadások voltak, hogy azt mondtam akkor: „ezt most meg kéne valahogy fogni, mert most olyan éhség van a magyar népben, hogy még a jót is hajlandó elfogadni.”³⁵

A Muharay Együttes 1946. március 4-i bemutatóját elemzi Vitányi Iván, mintegy 20 évvel később készült tanulmánya. Az elemzés kitér Szabó Iván koreográfiai és táncpedagógusi munkájára.

»Nem mondhatjuk, hogy a táncműsort elejétől végéig Szabó Iván hozta létre, ő nem csak koreográfusa, de méginkább művészi vezetője volt az együttesnek, teret biztosított tehát a fiataloknak is. Így került például a műsorba a később országosan elterjedt „széki csürdöngölő”, amit Király Ernő, az együttes tagja gyűjtött és tanított be. Ugyanitt említhetjük meg a Benedek Árpád és Kaposi Edit gyűjtötte és összeállította Fóti párost, majd a később bemutatott Cigándi keménycsárdást és konyhatáncot. Szabó Iván szerepe itt csak annyi volt, hogy segített a táncot a színpadra elrendezni, a motívumok sorrendjét meghatározni stb. S ehhez Szabó Iván nagyszerűen értett. Vigyázott arra, hogy a tánc ne legyen hosszú és unalmas, tudta, hogy kell elrendezni, s ami különösen fontos, tudta, hogy mikor és hogyan kell befejezni. Ilyen módon az együttes repertoárja felfrissült, a táncosok új anyagot tanultak, s tánctudásuk, különösen motivikai készségük gyarapodott, s gyarapodott Szabó Iváné is.

Ennek eredményei megmutatkoztak a műsor második részében. Itt legelőször is a szabad táncról kell szólnunk, ez a kis szám igen nagy szerepet játszott Szabó Iván stílusának fejlődésében, szinte kiindulópontja volt több jelentős későbbi kompozíciójának.

A szabad tánc valóban szabad táncnak született. Legények vonultak be a színpadra, félkörben felálltak és szabad figurázásba kezdtek. A végén lendületes „össztánc” következett, majd a táncosok kivonultak a színpadról. Az elv látszatra ugyanaz itt, mint a néptáncosok más együtteseknél is szokásos szabad figurázásában, a táncosok pillanatszerű ihletük szerint legvirtuózabb motívumaikat mutatják be. Valójában azonban ez a műsorszám mégis különbözött a szokásos szabad figurázásoktól: azoknál a szabadság többnyire formátlanságot eredményezett, Szabó Iván azonban a tánc előkészítése folyamán szigorúan meghatározta a kompozíció menetét, alapvető formáit – és csak bizonyos határokon belül engedélyezett szabadságot. Módszere a következő volt. A próbákon valóban szabadon figuráztatta táncosait, de szigorúan figyelt, s amint valami jó ötletet látott megcsillanni, azt újra és újra kérte, ismételtette. A tánc így szabadon született, de határozott formát öltött. Különös gonddal ügyelt a tánc idő és térbeli beosztásának arányosságára – meg volt szabva a tánc hossza, meg volt szabva, hogy egy-egy szóló alatt hányszor hangzik fel a dallam („Új a csizmám, nincsen sarka”), meg volt szabva a szólók és párosok egymásutánja, be volt osztva, hogy a szólók, párosok és triók hogyan használják ki a teret, az egyik körben lépked, a másik helyben táncol, az egyik pár egymással szemben, a másik kézenfogva körben, az egyik lírai bensőségességre törekszik, a másik tréfás vetélkedőt ad elő. Ezzel a szabad tánc koreográfiája már csak abban az értelemben volt szabad, hogy a koreográfus vezetésével az egész csoport részt vett megalkotásában.

A szabad tánc mellett a műsor második részének legkiemelkedőbb táncprodukciója a bábtánc volt. Ezt a kompozíciót Szabó Iván útmutatónak szánta, be akarta bizonyítani, hogy a néptánc elemeiből modern művészi alkotást, cselekményes táncjelenetet lehet komponálni. Nehéz feladatot vállalt, mert a táncosok akkori színvonalán szinte elérhetetlennek látszott a drámai tánc, a kompozíció mégis sikerült, mert minden lépést táncosai testére szabva sohasem nyújtózkodott messzebb, mint ameddig a takarója elért.

A bábtánc abban is különbözött a szabad tánctól, hogy ezt már nem a kollektíva hozta létre a művészeti vezető irányításával, hanem elejétől végig a koreográfus. A kis jelenet szüzséjében éppen bonyolult és nem is különösképpen új, tulajdonképpen kis háromszögtörténet szatirikus megfogalmazásban: a főszereplő lánynak két fiú udvarol, azok párviadalban egymást megölik, mire a lány rövid sírás után elmegy a harmadikkal. A bábtánc nevet onnan kapta, hogy Szabó Iván itt nem valóságos embereket, hanem marionett figurákat akart ábrázolni. Kedvelt fogása ez a modern balettnek (gondoljunk csak a Petruskára), mert az egyszerű történetnek ez kölcsönözte a szatirikus ízt: „lám, még a bábuk is...”. Az eredeti kompozíciós tervben szerepelt volna még a bábjátékos is, aki megindítja a jelenetet s a végén összeszedi a bábukat, ez a figura azonban kimaradt. A bábtáncot így öt szereplő táncolta (Pálfi Györgyi, Pálfi Csaba, Papp Oszkár, Béres Ferenc és Mihály Sebestyén) – ez utóbbi kettő furulyázott is, s ezzel ellátta a zenekíséretet.

A bábuk szerepeltetése más szempontból is kapóra jött Szabó Ivánnak. A paródia, a groteszk tánc műfaja bátrabbá tette, olyan megoldásokkal mert kísérletezni, amiket a „komoly” műfajban talán kevésbé mert volna elővenni. Paródiában többet szabad, mint máskor. Bátrabban átalakította a motívumokat, bátrabban nyúlhatott a pantomim eszközeihez, bátrabban használhatott a néptáncban ismeretlen mozgásokat (pl. a kéz mozgásait). A kis táncjelenetet ezzel tette érdekessé, újszerűvé.

Érdekes megfigyelni, hogy azokban a kompozíciókban és részletekben, ahol a tánc mellett valami meghatározott cselekményt is ábrázolni kellett – mindig hozzáadott a tánchoz, ha csak egészen halványan is, egy kis karikatúraszzerű elemet. Sose félt attól, hogy egyes tulajdonságok finom túlhangsúlyozásával segítse elő a jellemzést, karakterizálást. Így volt már a Molnár Bálint balladajáték Haláltáncában (amit Benedek Árpád adott elő), vagy a Királyfi házassága több jelenetében. Mindezzel Szabó Iván az emberábrázolás útját kereste és módszerével feledtetni tudta a kompozíciók táncbeli, elsősorban motivikai fogyatékoságait.⁶

„... Jött a nagy válogatás 1947-ben az Első Világifjúsági Találkozóra. Különböző együttesek tartottak bemutatót, közülük válogattuk ki a VIT-re induló csoport tagjait. Nagy és heterogén társaságot kaptam: elég kemény dolog volt egy hónap alatt együttesé kovácsolni.”⁷

A Vitányi-tanulmány az alábbiakban foglalja össze a VIT-re kiutazó magyar táncosok csoportját, illetve a NÉKOSZ együttes alakulását, amelynek művészi munkája ismételtelen csak Szabó Iván nevéhez kapcsolódik.

»A Prágai I. VIT alkalmából a MIOT (Magyar Ifjúság Országos Tanácsa) úgy határozott, hogy nem egy meglévő néptáncscsoportot küld ki, hanem válogatott együttest, amelyet a Muharay, a NÉKOSZ, a Szentpál és a Ruggyantaárugyári együttes legjobb táncosaiból alakítanak ki. A Ruggyantaárugyár azonban ragaszkodott hozzá, hogy vagy külön mennek vagy sehogy, ezért végül őket külön választották és a többi csoportból alakítottak válogatott együttest. Ennek koreográfiáit Szabó Iván és Szentpál Olga készítette. Az együttes – a Ruggyanta együttes is – igen nagy sikerrel szerepelt Prágában, 1947 nyarán.

Hazatérve a már bomlófélben lévő Muharay együttes és a NÉKOSZ vezetősége úgy határozott, hogy a Prágában létrejött fúziót fenntartja, s az új együttes a továbbiakban NÉKOSZ Táncegyüttes néven szerepel. Ide beléptek Muharayék Prágába ki nem került tagjai is, a NÉKOSZ Együttes tehát a Muharay Együttes „örököse”.⁸

A NÉKOSZ Együttes viszonylag rövid idő alatt három jelentős külföldi turnén vett részt. 1948 februárjában Párizsban járt az együttes, a Grand Palaisban, a Cité Universitén és a Marigni Színházban léptek fel sikerrel. Beszélgetések alkalmával sokszor idézte fel Szabó Iván J. L. Barrault-val történt találkozását. Hasonlóképpen életreszóló élményként emlékezett ugyanezen év bulgáriai turnéjára, a Rózsák völgyében rendezett nagy kólóra. A lánctánc emlékképei még évtizedek múlva is megjelentek kerámiatálcán, terrakotta korsóin. „Emlékszem egy nagy ünnepségre, ahol tízezren (!) táncoltunk végig egy völgyet, persze egy egyszerű hóróval.”⁹ Bulgária után Finnországba utazott az együttes, de az elutazás előtt már körvonalazódni kezdett a megalakítandó hivatásos néptáncegyüttes gondolata, amely vezetőjének Szabó Ivánt szemelték ki.

»Még a finnországi út előtt behívtak a Honvédelmi Minisztériumba és közölték, hogy létre akarják hozni a központi ének és tánc, egyszóval művészegegyüttest. Engem kértek föl részint a táncsoport vezetésére, részint pedig arra, hogy készítsék tervezetet az egész konstrukcióra... Végezetül is közös nevezőre jutottunk és én megint elkezdtem egy új dolgot. Táncosaim közül persze vittem magammal a „törzsgárdát”.

A Honvéd Együttesben legelőször a tánckar kezdett dolgozni. A kezdeti időszakban átvettük a NÉKOSZ-repertoárt, stúdiómunkában is felhasználtuk. Alig hogy elkezdtek a munkát 1948 szeptemberében, máris turnéra kellett készülnünk, s novemberben Honvéd Központi Táncegyüttes néven két hétre Lengyelországba utaztunk.

Az együttesbe Lugossy Emmát hívtam néprajzi tanácsadónak. Azzal mindig nagyon tisztában voltam, hogy mi az amit nem tudok, hol kell bizonyos dolgokhoz a szakember... Balettmeister is kellett az együtteshez. Milloss is mindig azt mondta: „akármilyen modern táncnak, mindenféle táncnak a balett-technika az alapja.” Sikert is megszerezni a legjobb magyar balettpedagógust, Nádas Marcellát. A kosztümöket Pekáry Istvánnal – aki Millossal is együtt dolgozott – terveztettem, kitűnően ismerte a népművészetet.¹⁰

Érdemes felidéznünk a Honvéd Együttes Szabó Iván nevével jegyzett első periódusának bemutatkozási körülményeit, illetve a néptáncmozgalomra gyakorolt hatását. Maác László 1962-ben elkészült tanulmányából idézünk a következőkben.

»Az szinte közhelynek számít, hogy az egyszerre szobrász és koreográfus Szabó Ivánnak a színpadi komponálásban a *térformálás* volt a legerősebb oldala. Máig is bámulatos, hogy milyen kevés mozgásból tudott felépíteni egy-egy kompozíciót, s hogy mennyire feledtetni tudta képeivel a mozgás egyszerűségét. Ma már ez naivul hat, viszont mégis tény, hogy Szabó Iván „találta fel” és alkalmazta először tudatosan a magyar néptáncban a *tablót*, mégpedig nem is mindig csak a zárókép formájában, hanem a kompozíció belső részeként is. Csoportos alakzatai – különösen a tematikus számokban – megelevenedett szoborcsoportok voltak. A szobrász keze a koreográfiákon is ott hagyta a nyomát...

Zártkörű formában az együttes első táncszámait már 1949 februárjában bemutatta a nálunk vendégszereplő Grúz Állami Táncegyüttesnek. A teljes műsorral azonban csak április végén (04. 29. Városi Színház, szerk.), a nagyközönség előtt pedig 1949. május 1-jén mutatkozott be a Hősök terén. Az első műsor máris nagyjából három alkotói irányzatot ölelt fel: *néptáncokat*, *társadalmi-politikai témájú* műveket, valamint az együttesi „*katonaprofil*” megteremtését célzó kompozíciókat. A koreográfiákat természetesen csak a könnyebb áttekintés végett soroltuk ilyen, vagy olyan irányzat címszáva alá. Valójában arról van itt szó, hogy Szabó Iván az első műsor számaival a magyar néptáncokból egy *addig nem létezett műfaji skálát* teremtett meg, olyan skálát, amely az együttesen belül és kívül is hosszú időre követendő példaként szolgált.

Mai szemmel nézve a néptáncok voltak a legkevésbé problémátikusak. Nem a kifejezés rossz értelemben, mert a kompozíciókban nagyjából minden a helyén volt, s a táncok egyszerűségük mellett is hangulatosak, látványosak voltak. Ebben a csoportban említhetjük meg a Galgamenti táncokat és az összes kompozícióból talán a legigényesebb mozgásanyagú *Kalotaszegi táncokat*. A bemutató után nem sokkal elkészült és ugyancsak az első műsorba illeszkedett a *Magyar tájak c. szvit*, amely a különböző néprajzi vidékek táncait ölelte fel, s amelynek mozgásanyaga jobbra a régi gyöngyösbokrétás táncokon alapult. A népi demokráciák táncait a Kelet-európai népek barátsága c. szvit fűzte csokorba. Igen jelentősnek tartjuk a *Tavaszi tánc c.* kamarajellegű kis művet, amely a maga idején a repertoárban afféle „*petit rien*” volt, amelyben azonban első ízben sikerült a néptánc alaplépéseivel személyes lírai érzelmeket tolmácsolni.

A társadalmi-politikai témájú táncokból a *Falusi bál* volt a legjelentősebb. A magyar táncmozgalomban ez volt az első mű, amely a falusi osztályharc konfliktusait vitte színre, s hozzátehetjük, hogy jól vitte színre, mert az eszmei mondanivalót eleve táncos témába ágyazta, s mert a színpadi megoldásokban megtalálta a táncos nyelvet. Nevezetesen a kompozícióval kapcsolatban, hogy műfajilag iskolát teremtett, ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy sajnos... a Falusi bál csak kiindulópont volt és jó kiindulópont a („mozgalmi művek” szerk.) naiv naturalizmusát nem írhatjuk ennek a műnek a rovására.«¹¹

Az első művek kísérőzenéit nem kisebb személyiségek írták, mint Ránki György, Székely Endre, Ligeti György és Dávid Gyula zeneszerzők.

Emlékezzünk ismét együtt Szabó Ivánnal!

„Pokoli, hogy mit dolgoztam abban az időben. Egyre inkább kezdtem azon gondolkodni, hogy ez így nem mehet tovább. Úgy éreztem, hogy végeredményben kineveltem egy pár embert, akik továbbvihetik a munkát. Nekem egy bizonyos történelmi szituációban kellett ezt csinálni.

Azzal a felkiáltással jöttem el a táncszakmából, hogy végeredményben kell a művelt közönség is. Állandóan kapcsolatban vagyok ma is a tánccal. Szolnokon kezdettől fogva zsűritag vagyok, Zalaegerszegen is többször megfordultam. A táncnak máig is szerelmese vagyok.

A legtöbb rokonság a művészetekben a figurális szobrászat és a tánc között van. Táncos-koreográfus munkámban sokat segített képzőművészeti kultúrárm, ami tanult

mesterségem, szemben a tánccal, ami ellesezt mesterségem. Rengeteg élményt kaptam a táncból, még ha nem is csináltam annyi táncos szobrot. A táncból tanultam, hogy egy egészen halk mozgással, statikusnak ható pózzal is ki lehet valamit fejezni. Tulajdonképpen a figurális szobrász is némán, emberi testtel fejez ki gondolatokat. A táncos önmaga testével, a szobrász pedig a szobrászat törvényei szerint bronzban, fában, kőben fogalmazza meg az emberi érzést, hangulatot, gondolatot.

Két dolog izgatott, ami benne maradt a tarsolyomban. Meg akartam komponálni egy amolyan „angyalföldi bokrétát”. Olyanfajta bált, ahol munkások, faluról feljött emberek keverednek. A másik, ami bennem maradt, Arany János: Kevi rác balladája...”¹²

A tánc szerelmese, a forma és műfajteremtő művész szinte utolsó pillanatáig figyelte az utódok munkáját. Még elutazott a XVIII. Országos Néptáncfesztiválra, de díját már nem tudta személyesen átadni. Tanítványai körében lett rosszul, 1997. február 11-én örökre eltávozott körünkől...

Jegyzetek

- 1 Körtvélyes Géza: Szabó Iván kiállításai: „A táncokról” Táncművészet, 1983. 12. 14–15. p.
- 2 Szabó Iván emlékezése, a felvételek 1982–1983-ban készültek a művész Százados úti műtermében. Készítette: Kővágó Zsuzsa.
- 3 Vitányi Iván: A magyar néptáncmozgalom története I. Bp. Népművelési Intézet, 1964, 53–54. p.
- 4 mint 3. 61. p.
- 5 mint. 2.
- 6 mint. 3. 106–107. p.
- 7 mint 2.
- 8 mint. 3. 91. p.
- 9 mint 2.
- 10 mint 2.
- 11 Maász László: A magyarországi hivatásos néptáncgyűttek története megalakulásuktól az 1963–64-es évad kezdetéig. Budapest, 1964. Népművelési Intézet, 142–143. p.
- 12 mint 2.

Pesovár Ernő:
MaácZ László
(1929–1998)

Táncművészeti életünk sziporkázó szellemű, kiemelkedő egyéniségétől búcsúzunk. Attól a MaácZ Lászlótól, aki hihetetlen fogékonysággal és érzékenységgel reagált művészeti águnk minden rezdülésére. Minden idegszálával benne élt annak a sokrétű művészeti ágnek a sodrásában, melyet – az ő szavaival élve – „felváltva imádunk, átkozunk és művelünk”. A pozitív és negatív élmények ilyen intenzitású átélésére azonban csak az volt képes, aki megjárta a századunk második felében kiteljesedő táncművészetünk buktatókkal teli lépcsőfokait, aki megismerte művészeti életünk szövevényes labirintusait, és aki átfogó képet alakított ki magának a táncműfajok és országhatárok korlátait nem ismerő világáról.

Mint generációjából sokan, ő is a regőscserkész és a NÉKOSZ mozgalmat teremtő szárnypróbálgatásai jegyében ismerkedett a néptáncsal, ami azután élménnyé nemesedett a Rábai Miklós vezette MEFESZ Együttesben, és már alkotótársként teljesedett ki a számára oly kedves Állami Népi Együttesben.

Tánc- és zenefolklorista felkészültségét kamatoztatva azonban nemcsak az Állami Együttesben tevékenykedett, de részt vett abban a nagyszabású gyűjtőmunkában is, amely az 1950-es években zajlott a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályán. Szerzőtársa volt a kutatás első eredményeit összegző *Magyar népi táncok és táncos népszokások* című, Kaposi–MaácZként számontartott kézikönyvnek, és Muharay Elemér vonzaskörébe kerülve, a falusi népi együttesek munkáját is segítette.

Érdeklődése azután a '60-as években egyre inkább a színpadi táncművészet felé fordult, és a bemutatók, zsűrizések, fesztiválok tanulságait elemző írásaival olyan kritikus, szakírói pálya vette kezdetét, mely párját ritkítja. Már ebben a periódusban több száz írása jelent meg napilapokban, folyóiratokban, a Táncművészek Szövetsége kiadványait gondozó szerkesztői tevékenységével pedig a hazai tánc kutatás egyik szervező-irányító egyéniségeként volt meghatározó szerepe.

Öniróniával szemlélt minisztériumi munkakörét, az 1968–1978-ig tartó „beamter-ségét” is a tőle megszokott lelkiismeretességgel látta el, és az egyes intézmények és az érdekvédelem napi gondjai mellett impozáns és eredményes erőfeszítéssel tágította táncművészetünk horizontját, és kapcsolta be a nemzetközi vérkeringésbe. Egyúttal számára is lehetőség nyílt arra, hogy megismerje a kor jelentős alkotásait és irányzatait, s így még biztosabb alapra helyezte elméleti és kritikai munkásságát.

MaácZ László tevékenységének a fénykora mégis az az időszak volt, amikor az 1976-ban újrainduló „Táncművészet” című lapot szerkesztette 14 éven át. Felüdülést jelentett a bepillantás annak a pezsgő légkörű szerkesztőségnek a munkájába, ahol megvalósíthatta álmait. Megteremthette azt a szellemi műhelyt, mely a méltatlan körülmények ellenére is az egykori nagy irodalmi szerkesztőségek atmoszféráját idézte. Persze nem kerülték el a szerkesztőséget a különböző érdekütközések elektromos kisülései

sem, pedig az ezekkel leplezett fonáságok általában nem jelentek meg a lap hasábjain, csupán a Laci által oly kedvelt Krúdy hangvételét transzponáló anekdotákban öltöttek irodalmi formát, és terjedtek a szájhagyományban.

Alkotó kedvét és munkabírását mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a táncművészeti életünk eseményeit nyomon követő kritikái, elméleti írásai mellett ebben az időszakban szerkesztette az *Egyetemes tánckatalógus* öt kötetét, és nagy idők tanújaként megírta a *Találkozások a tánccal* című, hét részletben közölt szakmai önéletrajzát. Ebből idézem azt a most is időszerű mondatát, amit barátai (Tinka, Kis Pesi) elvesztésekor írt: „Mások halála nemcsak megbénít, hanem a feleszmélés után sarkallja is emlékező szándékunkat.” S ez a fájdalmas gondolat bennünket is kötelez, mégpedig arra, hogy Laci legjelentősebb műveit közkinccsé tegyük, s így legalább szelleme és gondolatai velünk maradjanak, és az elkövetkező generációk számára is megőrizték vonzó egyéniségét és emlékét.

Maác László autobiográfiája (Szerzői és szerkesztői munkásság)

I. Szerkesztői

– Táncművészeti Értesítő. A Magyar Táncművészek Szövetségének időszakos kiadványa. 1968–70 között társszerkesztő dr. Kaposi Edittel, 1971–76 között önálló szerkesztő.

– Egyetemes Tánckatalógus I–V. A Magyar Táncművészek Szövetségének kiadásában, Budapest, 1986–90. A XVI–XX. század között keletkezett mintegy 400 táncmű, balett adatgyűjteménye és kivonatolt ismertetése.

– Táncművészeti Dokumentumok. A Magyar Táncművészek Szövetségének időszakos kiadványa. Az 1979–82. és 1984. évjáratok szerkesztője.

– Tánctudományi Tanulmányok. A Magyar Táncművészek Szövetsége tudományos tagozatának évkönyve 1958–95. között. Több kötet társszerkesztője és több kötet önálló szerkesztője.

– Táncművészet. A Pallas Lapkiadó Vállalat illusztrált havi folyóirata, 1976–90 között. Főszerkesztő.

– Magyar Nagylexikon. Az Akadémiai Kiadó új nagylexikonja, 1993-tól megjelent az 1–3 kötet, a többi folyamatban. Szakszerkesztő az egyetemes tánc kultúra tárgykörében.

II. Lexikonokban megjelent szócikkek, rövid tanulmányok

– Balettlexikon. Budapest, 1977. Zeneműkiadó.

– Magyar Néprajzi Lexikon, 1–5. kötet. Budapest, 1977–82. Akadémiai Kiadó.

– Magyar Színházművészeti Lexikon. Bp. 1994. Akadémiai Kiadó.

– Magyar Nagylexikon. Bp. 1993-tól. Akadémiai Kiadó.

III. Publikációs fórumok összefoglaló áttekintése

– 1967–75. között a *Muzsika* c. szakfolyóiratban kb. 50 írás (színpadi produkciók kritikái, könyvismertetés stb.).

– 1963–76. között a *Táncművészeti Értesítőben* mintegy 50 cikk és tanulmány (kritika, útibeszámoló, elméleti tanulmány stb.).

– 1969–80. között *napi- és hetilapokban* mintegy 300 publikáció (színházi kritika, úti- és fesztiválbeszámolók stb.), a Magyar Hírlap, Magyar Nemzet hasábjain, szórva-nyosan a Népszava, Film Színház Muzsika, Pesti Műsor, Új Tükör, Nők Lapja kulturá-

lis rovatában. Legjelentősebb a Magyar Nemzetnél megjelent cikksorozat, kb. 200 írás.

– A *Központi Sajtószolgálat* rendelkezésére készült cikkek 1970–78. között, mintegy 10–15 írás, jelentősebb táncművészeti eseményekről vagy problémákról. (A KS Budapesten rendelt meg cikkeket a szerzőktől, azonban nem fővárosi megjelentetésre, hanem a megyei napilapok kulturális rovatának táplálására. Így némelyik leadott cikk 8–10 változatban is megjelent az ország különböző pontjain.)

– A *Táncművészet* 1976–90. közötti számaiban legkevesebb 200 publikáció jelent meg, kritikák, eseménybeszámolók, elméleti írások.

IV. Kiemelt publikációk, forrásmegjelöléssel

- Rendezésre vár a tánc kutatás helyzete. 1, 2. Táncművészet, 1954. okt., nov.
- Magyar népi táncok, táncos népszokások. Önálló kötet, Kaposi Edittel társszerzőségben. Budapest, 1958. Gondolat Kiadó.
- Somogy táncélete. Fejezet a Somogyi táncok c. kötetben, szerk. Morvay Péter és Pesovár Ernő. Budapest, 1955.
- Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája. Tánc tudományi Tanulmányok 1963/64.
- Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben. Tánc tudományi Tanulmányok 1969/70.
- Nemzetközi táncversenyek és fesztiválok Európában. Táncművészeti Értesítő, 1970. 3. sz.
- Karácsonyi táncbemutatók Belgiumban. Táncművészeti Értesítő, 1973. 1. sz.
- A Magyar Állami Népi Együttes. Bevezető tanulmány a Corvina Kiadó díszalbumában. Budapest, 1974. A magyar nyelvű változat mellett megjelent német–oroszl és angol–francia nyelvű változatban.
- A színpadi néptáncművészet szemlélete és stílusa Európában. Tánc tudományi Tanulmányok, 1975.
- Ki nem volt vándorlegény? (műelemzés) Táncművészet, 1977. február.
- A szárnyas ember. Táncművészet, 1979. október.
- Pillantások a francia tánc kultúrára 1., 2. Táncművészet 2–3. sz.
- Táncok és előadók a Flamand Fesztiválon. Táncművészet, 1980. december.
- A magyar néptáncmozgalom a 70-es években. Tánc tudományi Tanulmányok, 1980/81.
- Bartók zenéje és Milloss Aurél koreográfiái. Táncművészet, 1981. szeptember.
- Találkozások a táncsal, I–VIII. (Szakmai önéletrajz és visszatekintés.) Folyamatosan megjelent a Táncművészeti dokumentumok 1981–90. számaiban.
- A hatalom mozgásképei (műelemzés). Táncművészet, 1982. júl.–aug.
- Szertartásos lakodalmi táncaink I–III. Tánc tudományi Tanulmányok 1982/83, 84/85, 86/87.
- Kísérlet egy művészportréra: Rábai Miklós. Színház tudományi Szemle 20. Budapest, 1986.

- Művészeti ismeretek: A tánc. (Fejezet a Dolgozók Gimnáziuma III. osztálya számára készült segédkönyvben.) Tankönyvkiadó. Budapest, 1988, de több kiadásban is.
- Rendszerváltások a magyar tánc kultúrában. Tánc tudományi Tanulmányok 1990/91.
- Május Tallinban. Táncművészet, 1990. 8–9.
- Shakespeare a táncszínpadon, 1., 2. Tánc tudományi Tanulmányok 1992/93. és 1994/95. (A második rész megjelenés alatt.)
- Lesznek még zöld asztalok? Ezredvég folyóirat 1993.
- Kis magyar táncpanoráma, 1., 2. Ezredvég, 1995. 4. és 8. sz.
- Egy szerkesztő visszatekint. Tánc tudományi Tanulmányok, 94/95. (Megjelenés alatt.)

Budapest, 1995. szept. 5.

Maácz László

(A bibliográfiát Maácz László hagyatékából, az örökösök jóváhagyásával közöljük.)

**Tánc történet – Esztétika
– Publicisztika**

Szőkéné Pintér Márta:

Vágytánc vagy táncvágy a görög művészetben

„A zene természete egy: a lélek mozgása, mely szenvedélyekből eredő bajoktól való szabadulásra irányul, amely mozgás, ha nem volna, akkor a zene természete sem volna.”¹

Mit jelentett a görög ember számára a tánc? Hallgassuk csak magát a görög zenét, a Múzsához intézett kérést, hátha válaszolni tud a kérdésre!

„Dalolj, te drága Múza,
Kezdd áldással ezt a táncdalt,
És lelkemet kavargatja fel
szent berkeid fuvalma,
Kalliopeia te bölcs,
úrnő üde múzsakar élén,
s bölcs titokihletű szent,
Léthó fia, Déloszi Paián,
jószívűn segítetek.”

A léleknek van szüksége tehát a táncra!

„A tánc a görögök számára a legfőbb eszköz volt, hogy az életet annak minden keservével elviselhetővé tegyék.”²

Ilyen véleménnyel több tanulmányban találkoztam, és ami engem illet, én is ezt a felfogást képviselem. Mindazonáltal szemléltetni szeretném, hogy valóban nem állok egyedül az itt leírtak tekintetében, ezért itt, a dolgozat keretein belül szeretnék utalni a már előttem e témáról írtakra.

Először azokkal a szerzőkkel foglalkoznék, akik valamiféle kommunikációs igényt látnak e mögött:

„Az egymás kölcsönös megértésére irányuló szükségletre utal, s mint ennek beteljesülése jelent örömet a zene, a tánc.”³ (Révész Géza)

Hans és Schulamith Kreitler belső üzenetről beszélnek.

„A tánc különleges mivolta „inspirált” üzenetére vezethető vissza. Ezt az üzenetet egyetemes érvényű emberi fogalomnak, a „tényleges erő” absztrakt szimbolizálásának (Langerl, 1953), valamint egészen általánosan érzelmek kifejezésének szokták tekinteni. (J. Martin, 1946)”⁴

Viszont felhívja a figyelmet az egy az egyben megfeleltetés veszélyére.

Fritz Hegi könyvének előszavában Isabelle Frohne belső világunk és a külvilág összekapcsolását látja a játékban (így a táncban is).

„Az ember soha nem olyan komoly, mint éppen játék közben, mondta egyszer Huizinga. A játszó ember újra összekapcsolja belső világát a külvilággal és játszva szünteti meg a válaszfalat, így újból megtapasztalhatja elvesztett tudásunkat a „religio”-ról (a kapcsolatról).”⁵

Dienes Gedeon az emberi önkifejezésként értékeli a táncot.

„Abban a harcban, amelyet az ember önmagával vív, hogy érzelmeit, vágyait, szándékait és eszméit mind újabb és tökéletesebb formákba öntse, és abban a folytonos törekvésben, hogy a külvilágot magaformálta módon a maga gyönyörűségére megjelenítse, állandóan újabb kifejezésformák, műfajok, irányzatok születnek és halnak el. Ebben a forgatagban a pantomímnak nevezett kifejezésforma többször bukkant fel, néha önállóan, de legtöbbször a táncsal vagy a színészettel összefonódva.”^{96/a}

Ennek a harcnak az eredménye lesz aztán az ember egyetemes lényének megalkotása Paul Valéry szerint.

„Phaidrosz: ...a tánc, rendkívül finom vonalaival, isteni lendületével, pontosan kiért nyugvópontjaival megalkotja azt az egyetemes lényt, akinek se teste, se arca, de akinek megvannak a maga adottságai, napjai, végzete, megvan a maga élete és halála; s aki nem is egyéb, mint élet és halál, mert a vágy, ha egyszer megszületett, nem ismer álmot, se semmilyen nyugalmat.”^{96/b}

Hannes Etlstorfer viszont már egyenesen földöntúli hatalmakkal való kommunikációt említ.

„Amint ezt a tudomány is megállapítja, a tánc máig az egyik legfontosabb kommunikációs forma maradt – tökéletesen függetlenül attól, hogy földöntúli hatalmakkal, egy másik személlyel (mit dem Du), vagy a tudatalatti Énnel kommunikálunk.”⁹⁷

A második csoportot alkotják azok az utalások, idézetek, ahol az érzelmek kirobbanásaként, tükröződéseként értékelik a szerzők a zenét, a táncot. Ide tartozik az ellenvéleményen lévő Dienes Valéria nézete is.

Niels Bohr a művészetet, mint érzelemkeltőt értékeli:

„A művészetben... inkább egyéni törekvésekkel találkozunk, amelyek érzelmek keltésére irányulnak, és személyiségünk önmagába zárt voltára emlékeztetnek bennünket.”⁹⁸

Mosonyi Dezső a szabály ellen lázadó ember ösztönének pillanatnyi győzelmét látja a zenében.

„Nem a szabályos, automatikus ismétlés okoz örömet, hanem éppen a szabálytalan ösztön erejének pillanatnyi felülkerekedése a szabály mesterséges akadályán.”⁹⁹

Darwin utal H. Hollandra.

»H. Holland az izgő-mozgó nyugtalanság (fidgets) érdekes testi állapotának tárgyalása során (Medical Notes and Reflexions, 1839. 328. p.) megjegyzi, hogy ennek oka, úgy látszik, „izgalmi tényezők felhalmozódása lehet, amelyek izommozgásokban keresnek megkönnyebbülést.”¹⁰⁰

Hans Etlstorfer kifejezetten feszültséglevezető eszközt lát a táncban.

„A táncosformát öltött fizikai tevékenység a lelki feszültségek levezetésére szolgál.” Idézi Erwin Ringelt: „Különösen a fiatalok vágnak arra, hogy felhalmozott érzelmeiknek táncban engedjenek szabad folyást.”¹⁰¹

Markó Iván több helyen is kihangsúlyozza a táncos lelki készségét, képességét. (Itt jegyezném meg, hogy az sem véletlen, hogy pl. a Balettintézetbe felvételiző gyerekek-nél nemcsak a testi, hanem a lelki adottság is döntő szempont.)

Az igazi táncosok „...olyasmit tudnak, amit nem lehet tanítani, ami túl van az iskolán. A belső állapotnak a testtel való tükrözéséről beszélek. ...A lényeg nem a mozdulat formája, hanem az állapot, amelyből a mozdulatnak meg kell születnie”.¹²

Vitányi Iván és Rudolf Voß már nem elégszik meg az érzelmekkel, hanem azok mozgásáról beszél, ami különösen jogos a mozgás művészetében.

„A zene... az átalakulást, a tevékenységet és a folyamatokat tudja adekvát módon ábrázolni...”¹³

„A görögök tánca nemcsak művészi ugrásokból, forgásokból, s nem csupán szövevényesnek tűnő, tetszetősen feloldódó egybefonódásokból állt, de nem is kizárólag a vágy és öröm zajos megnyilatkozásából, hanem az ember belső hullámmozgásának és ebből fakadó cselekedeteinek, tehát egész belső és külső életének ábrázolása volt.”¹⁴

Markó Ivánt újból idézném, hiszen a következő fokozatot képviseli, már tudniillik azt, hogy mindez hogyan jut el a lélektől lélekig. Ehhez szerinte alapvetően szükséges a befogadó magatartás.

„Az úgynevezett szubjektív-romantikus-expresszív műtípus természetszerűen a tánc és a zene birodalmában válhat igazán uralkodóvá, hiszen az a befogadói magatartás, amelyben az érzelmi-pszichikai azonosulás készsége a döntő, itt érvényesül a legjobban.”¹⁵

Ugyanezt a témát érinti Richard Müller Freienfels is, amikor arra a következtetésre jut, hogy a néző is táncol. (Ezt nevezném én láthatatlan belső táncnak.) Így énekelünk végig például egy operaelőadást, anélkül, hogy tudnánk róla, csak egy valami jelzi számunkra ezt, mégpedig az, hogy rekedtek leszünk.

„A modern pszichológusok közül többen kimerítően kifejtették, hogy bárminemű mozdulat észlelése, illetve előadása észlelhető együttmozgást vált ki a néző testében, és hogy ezek az együttmozgások egyúttal az élmény érzelmi jellegét előfeltételezik és erősítik meg. Nemcsak halljuk a tánczenét, hanem tudatunk alatt belül jól észlelhető mozdulatokkal táncolunk is rá.”¹⁶

Maróthy János és Dienes Valéria viszont az ellenkező véleményen van:

„A kamasz, ha szerelmes, verset ír; esetleg lerajzolja kedvesét; de próbáljon csak kottapapír mellé ülni, hogy valamilyen szimfóniában öntse ki a lelkét! A partitúralap gúnyos ürességgel meredne rá, mert még egy egyszerű dallam megszerkesztése és leírása is szakismeretet igényel.”¹⁷

Éz számomra még nem indok, hiszen a versíráshoz is kell szakértelem, nyelvérzék, ritmusérzék.

„A zenei frázis éppen nem érzelem transzformáció. A zene tisztán a hangoktól okozott esztétikai élvezet!”¹⁸

Éz szerintem így nem igaz, sokkal inkább hajlok arra a magyarázatra, mely szerint az érzelem feszültségkeltő, ez transzformálódik át zenévé, és mint ilyen, feszültség-levezető lesz. Ez még akkor is így van, ha a zeneszerző fizetésemelés, illetve egy tál finom ebéd után ül le komponálni, ahogy ezt Dienes Valéria írja.

Egyébként a feszültségek transzformálódása zenévé és ezáltal történő lecsillapodásuk a zeneterápia kiindulópontját is alkotják. (Ezen terápiák hatásosságát pedig ma nem vonja kétségbe senki.)

S most végre visszatérhetek a görög táncok elemzéséhez, ahol kérdésem a következőképpen hangzik: Milyen feszültségek transzformálódhatnak a görög táncban? Miért és hogyan „felszabadító” a görög tánc?

Theophrasztosz mondja a zenéről szóló munkájában, hogy „a zenének három forrása van: a bánat, az öröm és a lelkesültség (enthusiasmos), mert ezek mindegyike ki-zökkenti a hangot a megszokott formából és meghajlítja azt.”¹⁹

Erre a görög irodalomban bőven találunk utalást. Az anyaggyűjtés során szinte magától alakult ki három csoport az öröm és lelkesültség felszabadult táncán belül. Az első olyan érzést vált ki, mint amikor egy súlyos nagy kő esik le az ember szívéről. A második csoport a felhőtlen, ám izzó feszültséggel teli, ún. „vágykeltő tánc”. A harmadik csoport táncosai viszont már némi „nosztalgiával” tekintenek vissza a vágykeltő táncok korszakára, ide tartoznak a „megifjító” táncok.

Az első csoportra jó példa a gondúzó dionüszoszi tánc. A tánc többnyire csak a kisebb gondokat űzheti el, kivéve egyetlen esetet, amikor „eksztázisban táncol valaki, így a régi világa számára mintegy elhomályosul, akár el is felejtődik. Így űzheti el a gondot Dionüszosz tánca is.

Kar:

„...s vezeti (megj.: Dionüszosz)

kari táncos csapatunk

fuvolák (közt), nevetőn,

s tovaűz gondot a szívből.”²⁰

Nyomasztó gondjának, fájdalmas gyászának elmúltát jelzi Admétosz táncba hívó szava Euripidész Alkésztiszában:

1154 „Én városom s négy tartományom felhívom,
Körtáncsal ünnepelje ezt a szép napot...”²¹

Admétosz súlyos gyásza után ez a tánc a megkönnyebbülés. A Hádészből visszatért Alkésztisz láttán való kimondhatatlan örömet kívánja mással is megosztani Admétosz, ezért szólít fel a táncra.

De ugyanilyen megkönnyebbüléssel hív táncba az Eumeniszekben a kísérők kara, miután isteni beavatkozásra a bosszúszomjas Erinnuszek Eumeniszekké alakulnak át, sőt az utolsó sort refrénként meg is ismétli:

1041 „Tiszteltek, kegyesek, mi vidékünk
jóakarói, fáklyavilágnak
örvendően, előre tehát!
S rivalogjon a tánc meg az ének!”²²

Ezekben a példákban valóban jogos volt a felszabadult boldogság, hiszen bekövetkezett örömteli eseményeket ünnepelt. Sokkal több példát találtam azonban (s nem vé-

letlenül éppen a tragédiákban) olyan örömtáncokra, ahol csak csalóka az öröm és a táncos tombolás tragédiát sejtet. Szinte mottóként állhat itt az Agamemnón őrének ujjongása, amely rögtön a dráma elején hangzik el:

Őr:

22 „Légy üdvözölt, napfény-jelentő éji láng,
ki Argosznak sok körtáncot jelentsz: e fényt
ünnepli mind, híredre támad hálaként.
Be jó, be jó!”

Őr:

31 „S a megnyitót a tánchoz én magam ropom.”²³

Hiába perdül táncra az űr, öröme még túlságosan korai. Honnan is sejthetné mindazt, ami ezután fog történni. Számára a láng a kényelmetlen hasalás, a lángfigyelés végét jelenti. Elgémberedett tagjait, a koncentrálistól kábult fejét oldja fel a tánc. Bizonyos szempontból jogos hát az öröm, hiszen az űr kínjainak valóban véget vet a láng.

De teljesen téves a kar ujjongása Szophoklész Antigonéjában.

Kar:

148 „Végre leszállt szent Győzelem istenasszony,
sokszekerű Thébát kegyesen megáldva!
Itt az idő, hogy a harc emléke fakuljon a szívben!
Táncolva vonuljon az éjjeli kórus az oltárhoz:
Thébában Bakkhosz az úr ma!”²⁴

De ugyanígy említhetném az Őrjöngő Héraklész kardalát is.

Kar:

762 „A tánc, a tánc, az ünnepi zaj,
ez Théba gondja! Szerte a városon most
jósorba forg a sorscsapás,
íme új dalokat igézve.”²⁵

Ilyen naívan boldog a kar Szophoklész Oidipusz királyában is, és hasonlóképpen a Trakhiszi nőkben.^{26a, b}

Ez a tánc nem magának az embernek a tánca. Itt valóban a lélek táncol, hiszen a fájdalomtól elcsigázva a test, a lélek nélkül aligha lenne képes pusztán fizikailag a táncra. A lélek mintegy készenléti állapotban várja az örömhírt (alapjaiban reménykedően optimista, hiszen kész a legelső csalóka jó hírre tombolni), s amikor az végre elér hozzá (vagy úgy tűnik, mintha elért volna hozzá), a lélek először belemereg, majd – remegve bár, de – táncra perdül. Ezt az állapotot írja le tökéletesen Szophoklész az Aiászban.

Kar:

693 „Borzongok a gyönyörtől, repülnék örömömben,
Ió, Ió, Pán, Pán,
Ó, Pán, Pán, te tengerjáró Kyk-
léné hótól ostorozott
Sziklás hegygerince felől
Jelenj meg, istenek kartáncvezetője, nagy úr.
A nysai s knossosi magad-
Költötte táncokban forogj velem együtt,
mert most nékem a tánc a gondom.”²⁷

A kitűnő műfordítás is pontosan visszaadja ezt a lelkiállapotot. Szinte dadogásként hat a kar Ió, Ió, Pán, Pán, Ó Pán, Pán felkiáltása. A dicsérő jelzők halmazával hívja táncba az istenek kartáncvezetőjét, hogy vele együtt zuhanjon a mindent feledtető körforrásba.

Második csoportként említettem a vágykeltő táncokat. Tegyük hát vizsgálódásunk tárgyává először a vágytáncok koronázatlan királyát, a dionüszoszi táncot. Erről a táncról, magáról Dionüszoszról, a dráma születéséről sokan sok kiváló tanulmányt írtak már. Ezekre azonban inkább csak a bibliográfiában utalok, s itt csak a legszükségesebb idézetekre szorítkozom. Csak arról szeretnék beszámolni, ami újat mindehhez én tudnék hozzáfűzni, ami nekem jutott eszembe. Kezdeném azzal, ami a képeknek csak egyikén-másikán látható, hogy ti. a dionüszoszi tánc is körtánc volt. Erre utal például a következő Euripidész drámarészlet is.

Dionüszosz: „Míg én a Kithairón oldalára indulok
a bakkhánsnőkhöz, s körtáncukban részt veszek.”²⁸

Nos, éppen a dionüszoszi körtánc során jutott eszembe, hogy Dionüszuszt tulajdonképpen a meghaló-feltámadó (újjaszülető) természet megtestesítőjeként tartják számon, pl. Kerényi K., Dionysos (ld. Bibliográfia).

Amit ehhez hozzátehetnék, az valószínű igen vitatható lesz. Vajon messze jár-e az igazságtól, ha én a körtáncot a természet örök körforgása szimbólumaként értelmezem? S mennyire igaznak tűnhet ez a természet megújódását szimbolizáló Dionüszosz esetében. Nem beszélve arról, hogy a körtánc maga olyan táncforma, amelyben mindenki mindenkihez tartozik, de konkrétan senki senkihez, s így jelképezi a természet örök és megbonthatatlan (vagy ha szétrombolt, hát akkor újra egyesülni vágyó) egységét is. S véletlen-e vajon, hogy még a mai gyermektáncok is szinte kizárólag körtáncok, és hogy a felnőtt is szívesen tér vissza ehhez a formához, mert megnyugvást talál ebben az egymásba kapaszkodó körforgásban? Továbbmenve, a megújuló természetet nemcsak a görögök ünnepelték körtáncaival, s ez ma sincs másként.

A körtánc szimbólumértékét igazolja számomra például a Néreiszek többször emlegetett tánca Euripidész drámaiban.

1. Euripidész: Élektra

Kar:

432 „Híres gályák, kik rég Trójába futva
számtalan sok evezővel
ott táncoltatok, hol a Néreiszek.”²⁹

2. Euripidész, Ion

Kar:

1078 „...Zeusz csillagékű
ege is, és a hold is
táncol fönt a magasban,
s ötven néreusi leány
perdül a tengeren és az
örök folyók örvényeinél...”³⁰

3. Euripidész: Iphigenia a tauruszok között.

Kar:

425 „Néreusz ötven lánya, ahol
körtáncot lejtve dalol,
zeng, s leng a galya körül...”³¹

Különösen a második idézet ad csodálatos képet a táncoló örök természetéről. Az ötven néreuszi leány tánca pedig csillámló tengertánc, a hullámok hol elcsituló, hol feléledő örök tánca a mindenkor hajósok örömére.

De a leggyönyörűbb példát egy ógörög dal jelenti számomra, Mesomédész Nap-himnusza, amely maga is táncdal, körtánc dala, s a csillagok táncáról, az évszakok születéséről dalol Hélioszt dicsérve.

„Té aranyszemű pirkadat atyja,
Ki a rózsaszín égre kihajtasz
Szárnyas rohanó lovaiddal,
Pompázik az [égen] aranyhajad,
Ha ragyogva kibontod a végtelen
Mennyboltozatán fonadékaid,
A földön előmlik, elárad sugarad
Folyamára ragyogva,
Ha leszáll a folyókra örök tüzed,
Kikél ölükből a pirkadat,
Kartáncra fogódzva a csillagok
Kara is szelíden teneked lejt,
S örömeidet énekel egyre
Hallgatva a Phoiboszi lant szavát

Így újra meg újra kiméri a
Tavaszt meg az őszt az ezüst hold
Hószínű uszályt tovahúzza,
S a te szíved örül, ha irányítod az ezernyi
Ruhájú világot.”³²

Így értelmezhető Kachler megjegyzése is, mely szerint „A táncban megpróbáltak hidat verni azokhoz az erőkhöz, amelyek ritmikusan hatnak a világmindenségben és a Földön, a nappalok és éjszakák ritmikus változásában és magában az embernek ritmikus érverésében is.”³³

De ugyanezzel ért egyet Irmgard Erfmann is, aki Klages-t idézi. „A világban lezajló történesek pulzálásának megfelelően az ösztön is a növekedés és pusztulás ritmusától függ, amelyet aztán az ösztönélmény a legmesszebbmenőkig követ, míg ezzel szemben az akarat a szükséglet ingadozásától függetlennek bizonyul.”³⁴

Erfmann az ismétlés örömeire is felhívja a figyelmet (i. mű 127. p. és 131. p.), ami a körtánc esetében számomra különösen fontos, hiszen ez a tánc állandó, önmagába való visszatérés. S amennyiben az ismétlés megtanulást és az ebből következő élni tudást jelenti, akkor a körtánc tényleg létünk táncaként fogható fel.

A dionüszoszi tánc kapcsán nem árt odafigyelni egy apróságra, mégpedig arra, hogy a meghaló-feltámadó természetet jelentő Dionüszosz állandó attribútuma a szőlő (és pl. nem a virágzó faág), ez viszont akárhogy is vesszük, már az érett, gyümölcsöző természetet jelenti. (Kerényi Károly ugyanakkor utal arra, hogy pl. Delphiben a három téli hónap volt Dionüszoszé.) Meglehetősen összetett istenalak áll hát előttünk, s ez nyilvánul meg az őt ünneplő bakkhanáliákon is.

A Dionüszosz-ünnep egyfelől szőlőünnep, szüreti mulatság, s mint ilyen, mindenki előtt nyitva áll. Nem véletlen, hogy ezzel éppen két, együtt felcseperedő tiszta gyermek szerelmének történetében, Longosz Daphnisz és Khloéjában találkozunk. Először Lamón meseszép kertjének Dionüszosz-szentélyében, majd egy szüreti lakoma keretében.

„A kert kellős közepén meg Dionüszosznak állt
kicsiny szentélye s oltára. Az oltárt meg borostyán
a szentélyt pedig szőlőinda fonta körül. Belül
a szentélyben Dionüszoszt idéző képek sorakoztak:
...körös-körül pedig szatüruszok
a szőlőt taposták, bakkhánsnők meg a kartáncot
járták. Pánról sem feledkeztek meg, ott ült egy
sziklán maga is és a szürinxén a taposóknak
meg a táncolóknak egyszerre fújta egyféle nótát.”³⁵

Pán tehát ugyanazt a nótát (koinon melosz) fújta a taposóknak (toisz patuszi) és a táncolóknak (taiszh khorteuszaisz).

Így táncos és taposó ugyanarra a ritmusra ugrándozott. Egyfajta „munkatánc” lett a szőlőtaposás a zenei kísérettől, ahogy ez a 2. ábrán (Kj. 2.) jól látszik is. Ezen a római császárkorból származó reliefen balra egy ugrándozva játszó auloszjátékos látható. A két középső szatír egymás kezét fogva tapossa a szőlőt, de (ez testtartásukon látszik) ugyanabban a ritmusban, szinte táncolva. Ugyanílyen ábrázolás látható még a 3., 4. ábrán is. (Kj. 3., 4.) S ehhez a táncos szüreti munkához illő Longosz lakomája is. Drüász ugyanis táncsal meséli el egy szüret eseményeit, ahogy Longosz fogalmaz:

Egy lakoma után:

„...Drüász felkelt, Dionüszoszhoz illő nótát rendelt, és szüreti táncba kezdett. Hol a fürtszedőket utánozta, hol meg a puttonyvivőket, aztán mintha a szőlőt taposná, vagy a hordókat töltené, meg a mustot kóstolgatná.”³⁶

A Dionüszosz-ünnep ezen örömeiből még mindenki részesedhetett, ez a tánc még illő volt hajadonnak, ifjúnak, asszonynak, férfinak egyaránt. Erre példaként az anakreóni dalok között is találtam egy vidám szüreti éneket.^{37a} De amint a borral telik meg a kráter, átalakul az ünnep a kor ünnepévé, és ezzel szűkül a résztvevők köre. A borgőzös tombolás már nem juthat osztályrészül mindenkinek. Erről tanúskodik egy ismeretlen szerzőtől származó epigramma.

„Pallasz fája vagyok: miért szorítotok Bromiosz ágai? Vegyétek el a szőlőfürtöt, szűzként én nem iszom (nem részesedem le).”^{37b}

A fennmaradt igen nagy számú képet szemügyre véve ezen aligha csodálkozhatunk. Az viszont, hogy ilyen sok kép maradt ránk, egyértelműen a kultusz népszerűségét bizonyítja. Ez mérhető is, hiszen aligha találunk olyan embert, akiben ne élne a felszabadult tombolás vágya. Valószínű az ókori Görögországban is inkább vérmérséklet, ill. önfejelem kérdése volt, hogy ki vett részt és ki nem ebben a szertartásban. A görögök számára a szenvedély magától értetődő volt. No persze azért itt is akadtak szép számmal farizeusok, akik hol gyanakodva, hol szitkozódva szemlélték a mainászok tombolását, de ezek előbb-utóbb jelképesen, avagy ténylegesen bele is buktak merevségükbe. Hiszen az örült tomboláson túl a dionüszoszi tánc az emberi lélek létszüksége is volt. Az is érthető, hogy a bakkhanáliákon miért éppen nők vettek részt ilyen nagy számban. A gyermekfejjel férjhez adott, „nászra érett” kislányoknak a szövés-fonás ellenőrzésén, háztartásvezetésén, gyermekszülésén kívül nem sok jutott a házasságban. A nő természet pedig éppúgy vágyik a szabadságra, mint a férfi. S talán éppen itt jutott fontos szerephez a nők életében a tánc, s nem csak a dionüszoszi. Itt megengedett volt számukra az önfeledt játék, s az istennek kijáró hódolat címén még a dionüszoszi őrzöngést is elnézték nekik a férfiak. Pláne, ha mindez részben télen zajlott le, amikor „...a dionysosi nők őrzöngése valami emberfelettien nagy dolog. Forró elevenséggel tartja a mérleget a kővilág jéghideg halálmerevségével szemben.”³⁷ Sőt, a férfiak nemcsak szemet hunytak e fölött, hanem maguk is Dionüszosz tisztelői lettek. (Ld. pl. Kj. 5.) Végére is a bor élvezete mégis inkább férfihoz illik, márpedig pontosan a bor eredményezi a révületet. Ennek jellemző példáját találtam Euripidész Küklópsz c. drámájában.

Odüsszeusz:

115 „Mégis, kik élnek itt? Talán vadállatok?

Szilénosz:

116 Küklopszok...

Odüsszeusz:

121 S Bakkhosz italát isszák, a szőfőfűrt-nedűt?

Szilénosz:

122 Dehogy! s ezért nincs földjükön se tánc, se dal.”³⁸

De Dionüszosz tiszteletére utal Szophoklész Antigonéjának „Dionüszosz-himnusa” is,³⁹ amelyben a „gyönyörűségek fejedelmének” nevezi az istent. De ugyanekkora a Dionüszosz iránti lelkesedés a „Gyere, boldogan borozzunk” kezdetű anakreóni dalban is,⁴⁰ amire egyébként nagyon szemléletes példa az Anakreón(?) táncát ábrozoló kép a 6. ábrán.⁴¹ (Kj. 6.) S vajon lehet-e férfi, ki ne tisztelne egy férfisten-szülte istent? Alig hiszem.

Végre fel kell tennem a legfontosabb kérdést, hogy ti. mitől lesz ez a tánc az, ami, tehát őrzöngés. (A dionüszoszi őrzöngésről lásd a már említett Kerényi-művet.) Nézzük csak a 7. ábrát. (Kj. 7.) A képen Dionüszosz látható boros krátérral a kezében, s előtte két mainász táncol ajándékokkal, tisztelete jeléül. A megszólalásig hasonlít a kép egy Anakreón epigrammához.

„A thürszoszviselő Holikónias, és mellette
Xanthippé, és Blauké körtáncra perdül,
lépkednek lefelé a hegyről s Dionüszosznak
hoznak repkényt, szőlőt és hízott kecskebakot.”⁴²

Nos, ebben még semmi megvetendő nincs. A két mainász ugyanúgy ugrándozik, mint két kecskegida, de ez csak játékos szökdécselés (párhuzamos lábtartásuk bizonyos szabályokra utal). Igaz, hogy a borral telt kráter egyelőre Dionüszosz kezében látható! A 8. ábra (Kj. 8.) nőalakja is színjózan, s meglehetősen sanda mosollyal szemléli a mögötte dülöngélő szatírt, szinte az „orránál fogva” vezeti, szemmel láthatóan ő a helyzet ura (illetve úrnője), s nem a bor uralkodik rajta. Víg, de józan ugrándozás. A képről egyfelől megállapítható, hogy ezt a táncot ruhában járták, tehát még ezt sem lehetett felróni a táncolóknak, másfelől a tánclépések sem voltak illetlenek, jobbra hosszan elnyújtott futólépésekből, valamint szökellő ugrásokból álltak, ami legkivált a gidák mozgására emlékeztetett. De azért valami igaza lehetett a másik (tehát szidalmazó) félnek is. Az 1. ábra (Kj. 1.) nőalakjai esetében ugyanis erős kétely merül fel a hölgyek józansági szintjével szemben. A krotalát tartó és a krátért vivő táncosnő már inkább a föld felé közelít, semmint a földtől elrugaszkodik, egyszóval nem éppen tiszteletreméltó látvány egy férfi számára.

Egyértelmű tehát, hogy az, amitől ezek a táncok illetlenné váltak, az egyfelől a mértéktelen borivászat, másfelől pedig a szatírok jelenléte igazolja a dionüszoszi tánc feltételezett „erkölcstelen mivoltát”. Csakhogy nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy

a szatírok mítikus figurák, s egy dionüszoszi ünnepen ténylegesen nem léteztek, csak az emberek fantáziájában (ezzel persze egy pillanatra sem vonom kétségbe azt, hogy lényegüknek megfelelő emberek nem léteztek volna). A képeken jól látható az is, hogy a hölgyek sem voltak egyformák, hiszen ki-ki belátása szerint fogyasztott a borból, s ki-ki belátása szerint tántoroghatott. Akadnak köztük józanok, akiket maga a tánc boldogít, de találunk olyanokat is, akiket a bor mámorja ragad el. Talán ezért nem tudtak a kortársak sem egyértelműen ítélni a dionüszoszi tánc felett.

Mégis, itt álljunk meg egy pillanatra! Azt hiszem, nem lenne teljes a kép, ha éppen itt, ezen a ponton megfeledkeznék arról az elméletről, amit világviszonylatban is igen elismert kutatónk, Mosonyi Dezső írt a táncról, különösen a szenvedélyes táncról (mint amilyen pl. a bakkha tánc).

„Szenvedélyes táncokban az ösztön feszültsége, újabb és újabb ingerek hatása alatt eksztázissá fokozódhat..., míg az minden gátlást áttör és korlátlan kielégülést nem nyer.”⁴³

Ezért nevezi ő a táncot pl. művészi formába öntött szerelmi egyesülésnek.

A táncnak, a ritmusnak ezt a jellegét Hans és Shulamith Kreidler is említi, kifejezetten Freudra utalva, nagyon szemléletes magyarázatát adva ezzel annak, hogy miért gyorsítanak bele a zenészek a zenébe (ti. azért, mert az egyre fokozódó tempójú tánc eksztázishoz vezet, akárcsak az orgiákon).⁴⁴ Mindezek alapján azonban a dionüszoszi táncot egész egyszerűen erotikus orgiákká minősíteni igen nagy hiba lenne.

„Minden antik kultúrcelemek megjelenítése „az isteninek”, így az „örjögő nők”, az „örjögő istent” utánozzák.”⁴⁵

Ugyanerre a következtetésre jut Rabenalt is *Mimus eroticus* c. munkájában. Nem véletlenül idézem a dionüszoszi táncok elemzésének zárszavaként éppen őt:

„Ha a szümposzion (lakomát) – különösen a későbbi időkben – meglehetősen profán összejövételnek tekintjük is, még akkor sem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a lakoma eredete egyszersmind kultikus és szakrális, dionüszoszi, ami a résztvevők tudata alatt döntően határozta meg a hangulatot. A lakoma-szórakozás, sőt a belőle kialakult orgia sem válhatott soha pusztá fajtalankodássá, mivel a kultikus alap, amely a szümposziont a misztériummal összekötötte, soha nem merült teljesen feledésbe. A görögök pánerotikája, mint vallásos világérzés, kitörölhetetlen maradt, még akkor is, amikor az olümposzi istenek alkonya egyre erőteljesebben bekövetkezett.”⁴⁶

A vágyköltögető táncok elemzésekor azért érdemes a dionüszoszi táncokon túl is tekinteni. Például olyan szempontból, hogy mitől lesz vágyköltögető a tánc, azaz miért érheti el ezt a hatást a nézőben (eddig ti. csak a táncosról beszéltem). Nos, csak legszélsőségesebb esetekben az obszcenitással vagy esetleg a mezítelenséggel. Erős legcsalafintább fegyvere sem érhet fel Salome „hét fátyol táncával”. És ebben a táncban, bármennyire a hetedik fátyol levetése és Salome mezítelensége a csúcspont, mégsem ez a lényeg. Ugyanígy igaz ez a görög táncosok esetében. A 9. ábra kislánytáncosnője sem pőre testével hat izgatón, hanem öve megoldásával (Kj. 9.) S a 10. ábra táncosnőjének a szoknya perdülésével kivillanó lába feltehetően a hirtelen izgalom erejével hathatott.

(Kj. 10.) Nemcsak a mezítelen táncosokkal ébreszt fel vágyakat a tánc – sőt éppen ellenkezőleg, néha lenge ruhában sokkal inkább ilyen eredményt ér el –, hanem magával a folyamattal, a tánc teljes rítusával, a táncosok táncról felhevült illatával, a lélektől, a tapstól, az élő emberi testektől áttört levegővel, a ritmussal, a hol visszafogott, hol nekilóduló tempóval, a kezek, lábak, fejek, törzsek mozdulatával, a szemek villanásával. Mindez persze nem zárja ki azt, hogy az antik vetkőző táncosnők immár felfedezett testük vágykeltő táncának gyakorlott mesterei lehettek [erre utalhat a 11. ábra (Kj. 11.) táncórája is].

Az eddig általam elemzett képekhez itt most még egy utolsót felsorakoztatnék. A 12. ábrán (Kj. 12.) érzékelhető talán leginkább, amiről beszéltem. A képen egy táncoló hetéra látható, aki pedig utána táncol, az szerintem ugyanúgy lehet a hangszeres kísérője, mint akár a barátja. Bár a hetérán látható némi öltözk, de ennek leírásakor meg kell elégednünk a „csalafintán átvett pettyes bőr” kifejezéssel. De mégsem ruhátlanul táncol! Nem áll szemben társával, hanem előrefele mozog, mégis teljes felsőtestével a fuvalázó ifjú felé fordul, egyértelműen hívogatóan. Két keze is ebbe az irányba fordítja hangszerét, a krotalát, s ez eléggé kihívóan hat. Kihívó az egész táncosnő, még akkor is, ha tekintetét épp a földre szegezi (megkockáztatnám, hogy talán ez sem véletlen). Így egyszerre hív és egyszerre fékez kissé, ami együtt természetesen egyértelműen vágyat ébreszt kísérő táncosában.

De nem csak a hetérák tánca lehetett vágykeltő. Ilyen táncról ír pl. Homérosz is az *Íliás*ban.

593 Szép eladó lányok viruló ifjakkal a téren
táncaikat járták körben, kezük egybefonódott;
könnyűszövésű gyolcsot hordtak a lányok, az ifjak
jőlszött drága kithönt, mind csillámlott az olajtól;

...
604 Nagy tömeg állta körül vágykeltő táncukat...⁷⁴⁷

A nagy tömeg csodálattal veszi hát körbe a táncoló ifjakat és leányokat, s éppen szép ruhájuk libbenése, a magukra kent olaj csillogása, s mindaz ami szép, amit viselnek (köztük fiatalságuk és tisztaságuk) lesz az, ami vágyakat ébreszt.

Ugyanezzel az ámulattal szemlélik a halandók a Múzsák táncát is Hésziodosznál.

7 „Rendbeszedik szép tánckarukat Helikón magas ormán,
Édes vágyat kelt ez a kar, dobbannak a lábak.”⁷⁴⁸

A hajlékonyság, rugalmasság, az elasztikusan finom mozgás vágyat kelt a szemlélőben, de nemcsak szerelmi vágyat, hanem a hasonlóná válni akarás vágyát is felébresztheti. Hasonlóná mindenben: szépségben, üdeségben, mozgékonyaságban és nem utolsósorban fiatalságban. Mi az, ami ennyire vonzó ebben a táncban? Az állandó mozgás, a nyugtalanság, mely ígéretekkel teli. Nem ok nélkül írja Platón a *Törvények*ben a következőket:

„... Eszerint úgyszólván az egész ifjúság képtelen arra, hogy akár testét, akár hangját nyugton tartsa, hanem mindig arra törekszik, hogy mozogjon és hangját hallassa, ugrándozva és szökellve, mintegy táncolva és tréfát űzve örömeiben, ...”⁴⁹

De mi történik akkor, ha egy víg öreg, meguntván a pusztá szemlélődést, maga is csatlakozni akar a tánchoz a megifjulás reményében? Nos, e tekintetben megoszlanak a vélemények.

Platón a törvényekben meglehetősen szigorú

657d „S nem úgy van-e, hogy közülünk az ifjabbak készek maguk kartáncot lejtetni, míg viszont mi, az öregebbje, úgy véljük, akkor viselkedünk illőképpen, ha őket szemlélve töltjük az időt, örvendezve játékuknak és ünneplésüknek, minthogy minket már a mi könnyedségünk mostanra cserbenhagyott, s mi erre vágyva és ezt üdvözölve rendezünk versenyeket azoknak, akik leginkább képesek minket az emlékezet által ifjúságunkra visszaébreszteni.”⁵⁰

Ezzel az idézettel kapcsolatban azért érdemes elgondolkodni azon, hogy egyáltalán kit tartottak a görögök öregnek már! Mert ha arra gondolunk, hogy egy 12–14 éves kislány már nászra érett volt, akkor 28–30 éves korára, amikor is neki volt már ekkora gyermeke, legalábbis középkorúnak számított, így pl. Hekabé, akinek ilyen korú kislányánál már volt egy idősebb házas, gyermekes fia (tehát kb. 35 éves), akárhogy is számolom, 45–50 év között lehetett, márpedig Euripidész Hekabát „anyónak” tituláltatja. Ehhez arányosan egy apó 50–55 éves, mindent összevetve a mai fülnek kissé szokatlanul cseng.

Szerencsére maga Platón sem elég következetes, mert azért meghagy a korosabbaknak is valamit.

666a „... Nem fogjuk-e törvényben megszabni, hogy először is az ifjak tizennyolc éves korukig bort egyáltalán ne ízleljenek, megtanítva őket arra, hogy nem kell tűzre tüzet hordani...
... Azután,

666b harmincéves korig, mértékletesen megízlelhetik ugyan a bort, de a részegségtől és a nagy ivászatoktól az ifjúnak teljesen tartózkodnia kell. Mikor azután a negyvenedik éven is túljutott már, ha lakomákon jóllakott, hívja a többi istent, de hívja kiváltképpen Dionysost arra, ami az öregnek misztérium és játék egyszerre, arra, amit az embereknek a vénség fásultsága ellen segítő gyógyszerül adott úgy, hogy visszafiatalodunk, ...”⁵¹

Az idézett részlet nem igazán egyértelmű, ti. ha csak a bort engedélyezi Platón az öregebbeknek, akkor mit keres itt a misztérium és a játék szó. Megengedettnek tartaná

hát a dinoüszoszi táncot is? Ez számomra nyitott kérdés marad (annál is inkább, mert – mint tudjuk – Platón maga is nagyon szerette a táncot).

Mindenesetre a bor (vagy akár a fiatalos tánc) hatására az idősebbje is táncra perdült, nem szégyellve ősz fejét, mint például a következő Anakreóni dalban.

„A fiúk közt látva téged,
Magam is megifjulok,
S noha vén legény vagyok már,
Velük én is táncba állok.
Dühöt érzek, oh Kybéba!
Ide azt a rózsafüzért,
S el a vénkort, ifiak közt
Had ugorjam ifjú módra.”⁵²

Ha ennek a táncnak a hajtőerejét kutatjuk, könnyű megtalálnunk: a tehetetlen düh a visszafordíthatatlan felett, pláne, hogy a szóban forgó „öreg” még tetterős is. Olyannyira tetterős, hogy alkalomadtán még versenyre kel az ifjakkal is.

Így pl. Arisztophanész A Darazsak c. komédiájában.

Xanthias:

1474 „No, Bacchus uccse, furcsa dolgokat
Kavarinta házunkhoz valami daemon;
Mert addig-addig kortyolt az öreg
S hallgatta a zenét, hogy kedve szottyant,
S táncolni meg sem áll az éjszaka,
Járván a régít, még Thespis korából;
S azt mondja: mind rüpők most a színész,
Ő megmutatja, letáncolja mindet.”⁵³

Az ilyen „hetvenkedő” öreg táncos mindig beváltja ígéretét és nem is mindig rosszul, hiszen olyan erő munkálkodik benne (a sértődés, a düh), amely félelmetes dolgokra képes. S hogy hogyan ítélik meg mindezt a vele táncoló ifjak? Lehet, hogy kinevetik, lehet, hogy megtűrik őt, de az is lehet, hogy őszinte szeretettel szemlélik, mint pl. ebben az Anakreóni dalocskában is.

A víg öreg
„A víg öreg be kedves!
Az ifjú táncos éppúgy!
Az agg a tánc körében
öreg fehér haját hord.
de fürge ifjú szívét.”⁵⁴

(Devecseri Gábor fordítása)

A görög eredetiben az 1. és 2. sorban kifejezetten a szeretem ige fordul elő. Mert a táncban nemcsak a test, hanem a szív is fontos. Ezért tud az öreg is ifjú táncot rogni, mert hiszen a szív (értsd alatta: lélek) is fontos. Ezért tud az öreg is ifjú táncot rogni, mert hiszen a szív az, ami megmozgatja őt, ami feledteti ősz haját és bánatát, és meg erősítheti benne azt, ami az ifjúnak még nem fontos, hiszen még közelebb áll a születéshez, mint a halálhoz, azt ti. hogy „Hejha, hát hiszen élek!”

S még valamit fontos itt kiemelnem, bevégezve ezzel lélek és tánc viszonyának elemzését. Az ifjak táncában mindenkit elkábít a testi szépség, a kor adta hajlékonyság, az ifjú még küllemével hat legkivált. Nem így az öreg! A tánchoz ez nem elég. A tánc-hoz lélekre van szükség, lélekre, amely tradíciókat őriz, élettapasztalatokat ad át. Ettől lesz mindenkor hiteles az öreg tánca. Ettől válik épp az ő tánca kedvessé az ifjú számára is, hiszen az ifjú tanulni akar, az ifjú lelke szomjas, hogy megtanulhassa (és ne kinevesse) ezt a csodát, hogy a teste-lelke eltáncolhassa majd egyszer az öreg mindent őr-ző, mindent hagyományozó táncát.

Primer bibliográfia

1. Aiszkhülosz drámái. (A világirodalom klasszikusai) Budapest, 1983., Európa Kiadó. Műfordítók: Heten Thébai ellen: Jánosy István. Oltalomkeresők: Kerényi Grácia. Oreszteia: Devecseri Gábor.
2. Anakreon görögül és magyarul. Szerk. (ford.): Ponori Thewrewk E. Budapest, 1885., MTA-kiadvány. Pontosabb adat híján csak a szerző által megadott forrást közlöm: Bergk Poetae Lyrici Graeci IV. kiadás.
3. Arisztophanész vígjátékai. = (A világirodalom klasszikusai.) Budapest, 1988., Európa Kiadó, ford.: Arany János.
4. Euripidész összes drámái. = (A világirodalom klasszikusai.) Budapest, 1984. Európa Kiadó. Műfordítók: Alkésztisz: Devecseri Gábor. Az őrvjngő Héraklész: Jánosy István. Bakkhánsnők: Devecseri Gábor. Elektra: Devecseri Gábor. Ión: Devecseri Gábor. Iphigeneia Auliszban: Devecseri Gábor. Héraklész gyermekei: Kerényi Grácia. Küklopsz: Kerényi Grácia.
5. Görög költők antológiája, szerk.: Falus Róbert. Budapest, 1959., Európa Kiadó.
6. Görög költők antológiája, szerk.: Szepessy Tibor. Budapest, 1982., Európa Kiadó.
7. Homérosz: Iliász. Ford.: Devecseri Gábor. Budapest, 1984., Szépirodalmi Kiadó
8. Longosz: Daphhisz és Khloé, ford.: Détsy Mihály. Budapest, 1975., Magyar Helikon.
9. Görög anthologiabeli epigrammák, görögül és magyarul. Ford.: Ponori Thewrewk Emil. Budapest, 1981., MTA-kiadvány.
10. Ritoók Zsigmond: Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez. Görögül és magyarul. Budapest, 1982., Akadémia Kiadó.
11. Szophoklész drámái. = (A világirodalom klasszikusai.) Budapest, 1983., Európa Kiadó. Műfordítók: Aiasz: Kerényi Grácia. Antigoné: Mészöly Dezső. Trakhiszi nők: Kardos László. Oedipusz király: Babits Mihály.

Szekunder bibliográfia

1. Niels Bohr: Atomfizika és emberi megismerés. Budapest, 1964., Gondolat Kiadó.
2. Buschor Ernst: Griechische Vasen. München, 1969. R. Piper et Co. Verlag (Neuausgabe, durchgesehen und im Anhang überarbeitet von Martha Dumm.)
3. Charles Darwin: Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése. Budapest, 1963. Gondolat Kiadó.
4. Dienes Gedeon: Gondolatok a táncról és a pantomimról. = TTT, 1959–60. Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter.

5. Dienes Valéria: A zenei alkotás és hatás lélektanáról. = A Huszadik Század Könyvtára 22. Budapest, 1906. Deutsch Zsigmond és társa könyvkereskedése.
6. Irmgard Erfmann: Das Problem des Rhythmus innerhalb der Entwicklungspsychologie = Psychologische Beiträge, Tübingen, 1957. Band III., Anton Hain K. G. Verlag.
7. Etzlstorfer Hannes: Was uns tanzen läßt = Ibf Spektrum, Öst. Magazin für Forschung, Bildung und Kultur, Nr. 584., Wien, 15. Jänner 1990.
8. Richard Müller Freienfels: Psychologie der Musik, Berlin–Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg GmbH.
9. Fritz Hegi: Improvisation und Musiktherapie, Paderborn, 1986. Junfermann-Verlag. A könyvben az általános zeneterápián belül példákat találunk a táncterápiára, illetve a perkusziós és hangszereknek a terápiában történő felhasználására. Különösen fontosnak tartom a könyv ritmusról szóló fejezetét, amelyben részletesen elemzi a ritmus általános jelentőségét, valamint a különböző ritmikus formák hatását. A téma alapos ismeretéhez a könyv nélkülözhetetlen.
10. Kachler, Der Tanz im antiken Griechenland. Antike Welt, 1976/3. 5. Jg. Általános áttekintő, gazdag és szemléletes képanyaggal illusztrálva.
11. Kerényi Károly: Gondolatok Dionysosról. = Pannónia Könyvtár 4. Pécs, 1935.
12. Hans und Shulamith Kraitler: Psychologie der Kunst. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz. 1980. W. Kohlhammer Verlag. Csodálatosan gazdag bibliográfia található a közel 200 oldalas mű végén.
13. Mészáros Tamás: Az álmok ura. Markó Iván táncháza. Budapest, 1989. Múzsák.
14. Maróthy János: Zene és ember. Budapest, 1980. Zeneműkiadó.
15. Mosonyi Dezső: A zene lélektana új utakon. Budapest, 1934 (?). Somló Béla Kiadó.
16. Arthur Maria Rabenault: Mimus eroticus. Hamburg. 1965. Verlag für Kulturforschung.
17. Révész Géza: A zene keletkezése. = Tanulmányok. Budapest, 1985. Gondolat Kiadó. 469–501. p.
18. Paul Valéry: Két párbeszéd. Eupalinosz vagy az építész. A lélek és a tánc. Ford.: Somlyó György. Budapest, 1973. Gondolat Kiadó.
19. Vitányi Iván: A mű. A művészet lélektana. Budapest, 1969. Gondolat Kiadó.
20. Rudolph Voß: Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze. Erfurt. (?) Bartholomäus Verlag. 299–310 p. Kitűnő tánclexikon. (Ögörög.)
21. Max Wegner: Musikgeschichte in Bildern: Griechenland VEB Deutscher Verlag für Musik. 1963.
22. Verena Zinserling: A nő a klasszikus ókorban. Ford.: Kecskeméti Márta. Edition Leipzig és a Corvina Kiadó közös kiadása. Budapest, 1973.

Megjegyzés:

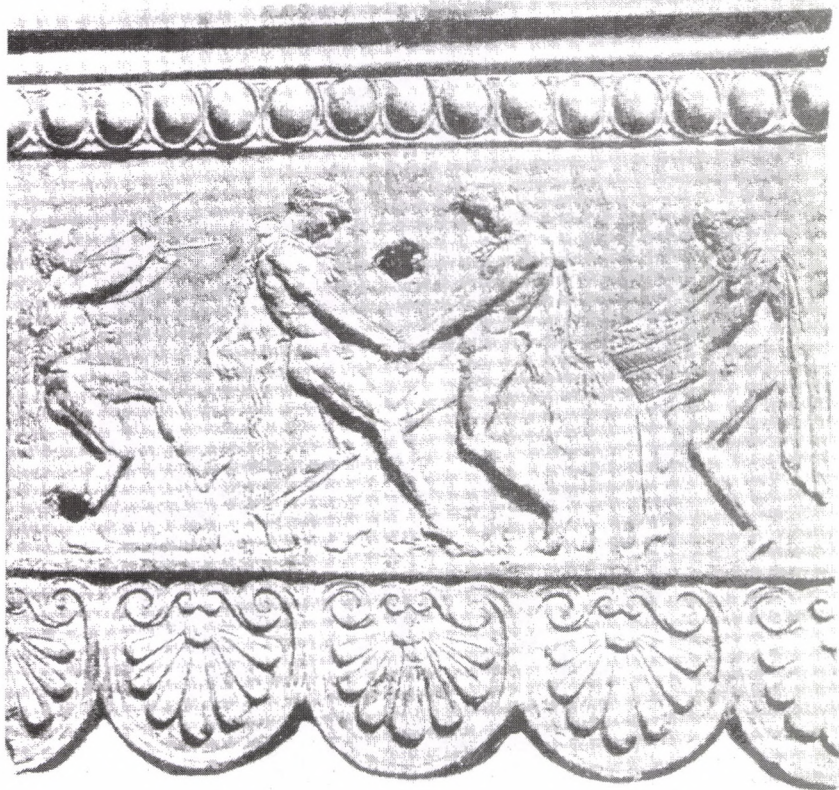
A bibliográfiában nem szerepelnek olyan fontos könyvek, amelyekre más szerzők bibliográfiájukban már felhívták a figyelmet, de amelyeket a dolgozatomban mégsem használtam fel, mivel nem áttekintő tánc-történetet szándékoztam írni. Ezekben az esetekben viszont egyértelműen utalok arra, hogy a szerzőnél részletes bibliográfia található. Ilyen könyvek például: Herter Hans: Von dionysiscen Tanz zum komischen Spiel. Iserloch. 1947. Silva-Verlag. Latte Kurt: De saltationibus Graecorum. Giessen. 1913. A. Töpelmann.

Képek jegyzéke

- Kj. 1. (Buschor) 163. p. 174. ábra. Mänadentanz, Schale des Hieron und Makaron, Berlin.
- Kj. 2. (Longosz) 6. ábra. Römische Terrakotta-Relief aus der Kaiserzeit.
- Kj. 3. (Antike Welt) 5. Jg. Hft. 1. 1974. címlapfotó.
- Kj. 4. (Antike Welt) 5. Jg. Hft. 1. 1874. 12. p. Abb. 13.
- Kj. 5. (Antike Welt) 11. Jg. 1980. Sondernummer Abb. 16. 12. p.
- Kj. 6. (Antike Welt) 5. Jg. Hft. 1. 1974. 17. p. Abb. 20.
- Kj. 7. (Buschor) 123. p. (133. ábra Amphora des Amasis-Malers, Dionysos und Mänaden. Paris.
- Kj. 8. (Wegner) 53. é. (26. ábra. Attische rotfigurige Polike des Kleophon Malers – um 430.
- Kj. 9. (Rabenalt) 150. p. Zechender Jüngling und tanzendes Mädchen. Rotfiguriges Schalenbild. London, Britisches Museum.
- Kj. 10. (Rabenalt) Krater des Karnea-Malers (oldalszám nélküli képmelléklet).
- Kj. 11. (Rabenalt) 152. p. Tanzunterricht. Griechisches Vasenbild. London, Britisches Museum.
- Kj. 12. (Zunserling) (7. ábra). Táncoló hetaira: attikai külix belseje.



1. kép



2. kép

3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép



8. kép



9. kép



10. kép





11. kép



12. kép

Jegyzetek

- 1 (Ritoók) 301. p. Porphyrios, Kommentár Ptolemaios Harmonikájához. (p. 65, 10–15.)
- 2 (Antike Welt) 5. Jg. Hft. 3. 1974. K. G. Kachler: Der Tanz im antiken Griechenland.
- 3 (Révész) 480. p.
- 4 (Kreitel) 155., 156. p.
- 5 (Hegi) 17. p.
- 6a (Dienes G.) 93. p.
- 6b (Valery) 113. p.
- 7 (Etzlstorfer) 1. p.
- 8 (Bohr) 119. p.
- 9 (Mosonyi) 51. p.
- 10 (Darwin) 61. p.
- 11 (Etzlstorfer) 4. p., 1. p.
- 12 (Markó) 74–75. p.
- 13 (Vitányi, A mű) 156. p.
- 14 (Voß) 34. p.
- 15 (Markó) 31. p.
- 16 (Freienfels) 38. p.
- 17 (Maróthy) 9. p.
- 18 (Dienes V.) 14. p., 18. p.
- 19 (Ritoók) 303. p. Plutarchos. Lakomai kérdések 1, 5, 623a = Theophrastos 90. tör. Wimmer.
- 20 (Eur.) Bakkhánsnők. S. 849. 378–381. sor.
- 21 (Eur.) Alkésztisz 1154, 1155.
- 22 (Aiszkh.) Eumeniszek 1040–1044. (Görög szövegben 1041–1045).
- 23 (Aiszkh.) Agamemnón 22–25. és 31. sor.
- 24 (Szoph.) Antigoné 148–152.
- 25 (Eur.) Az őrzőgő Héraklész. 762–767.
- 26a (Szoph.) Oidipusz király 1086–1098. A kar naiv, tudatlan ujjongása, mielőtt megérkezik a király származását ismerő pásztor! (S miután Iokaszté félőrültlen elrohant!!!)
- 1086 Már a jövőt
látom én és Olymposra jósolom:
újra se telik a hold még, oh, Kithaeron
völgye s téged fogunk énekelni,
mert a te gyermeked
Oedipus király,
anyja és dajkája voltál:
tánccal ünneplünk, ki országunk fejedelme iránt jó voltál,
nyájas voltál;
jó orvos, Apolló,
ünnepeinkre
adj áldást!
- 26b (Szoph.) Trakhiszi nők. 202–216.
- 202: Kar:
Hallelujázó dús öröm
dalára zengjen a ház,
daloljatok egy-ajakkal férfiak,
dicsérjétek ma őt, a tegzes
Apollónt, égi pártfogónkat!
Painánt, ó paiánt zendítsetek,
dalra, szüzek! Énekeljük szép hugát,
Artemiszünket, a szarvasúzó is, a fáklyavivőt,

s a szomszéd nimfákat.
 Szökelleni zsarnokul hevítisz,
 parancsolója hő szívmeknek, fuvola,
 s úgy izgat a borostyán,
 eové, lámcsak
 Bakkhosz isten szilaj zenéje elragad már,
 Ió, ió, Paián!

- 27 (Szoph.) Aiász. 693–701.
 28 (Eur.) Bakkhánsnők. 62–63.
 29 (Eur.) Élektra. 432–434.
 30 (Eur.) Ion. 1078–1083.
 31 (Eur.) Iphigeneia a Tauruszok között. 425–427.
 32 16–19. p.
 33 (Kachler) 3. p.
 34 (Erfmann) 127. p.
 35 (Longosz) 4. könyv, 3. fejezet.
 36 (Longosz) 2. könyv, 36. fejezet, 62–63. p.
 37 (Kerényi) 13. p.
 37a (Anakr.) 350. p. Fordítás (Trencsényi-Waldapfel I.) = (Falus) 572. p.

Anakreóni dal
 A sötétkék szőlőfürtöt
 a szüzekkel a legényhad
 kosarakban hordja vállon,
 de ha már a présbe öntik,
 csak a férfiak tapossák,
 hogy a nedv kiszabaduljon,
 s a bor istenét dicsérik
 a szüret zajos dalával
 amikor pezsdül a hordók
 mélyén már az édes új bor.
 Ha vén iszik belőle,
 remegő bokával indul
 táncba, rázva ősz szakállát,
 a legény meg lesbe állva
 veti hálóját a szüzre...

...
 mert az ifjak közt a részeg
 Dionüszosz szilajon jár.

- 37b (Ponori) 87. p. 130. vers.
 38 (Eur.) Küklópsz. 115–116., 121–123.
 39 (Szoph.) Antigóné 1115–1150 „Dionüszosz-himnusz”.
 1114 Ó soknevű isten, szép Szemelé szemefénye,

te ékes Itália öre,
 te mennydörgő Zeusz sarja,
 te Démétér mezejének,
 bő Eleuszisz gazdag ölének
 jó ura, Bakkhosz!
 Tiéd Iszménosz vize partján
 bakkhánsnők székhelye, Théba,
 és népe, a sárkányfog-vetemény!
 Tenéked lobban fel a kétfejú szirten a fáklya,
 hol nimfáid kara táncol,
 s Kasztália kútfeje buzdukt

Dús repkénnyel koszorúzott
 Nüsza hegyormra küldd le mihozzánk,
 s buja szőlőkkel teli partok!
 Evoét zeng isteni lázban
 a thébai utca, amerre vonulsz!

1147

...

Zeusz isten-magzata, jöjj, hát
 és naxoszi szolgálóid
 nekiszilajult körtáncaiban
 gyönyörűségek fejedelme Te légy!”

40 (Anakr.) 304. p. Fordítás (Devecseri G.) = (Falus) 575. p.

„Gyere, boldogan borozzunk,
 derűsen dalolva Bakkhoszt,
 ki a táncot kitalálta,
 ki az éneket kívánja,
 ki Erósz valódi társa,
 s akit úgy szeret Küthéré.”

41 (Antike Welt) 5. Jg. Hft. 1. 1974. 17. p.

42 (Ponori) 41. p. 134. epigramma, Anakreón epigramma.

43 (Mosonyi) 17. p.

44 (Kreidler) 148. p.

45 (Kerényi) 11. p.

46 (Rabenalt) 168. p.

47 (Hom., II.) XVIII. (Akhilleusz pajzsa.) 593–596., 604.

48 (Ritoók) 33. p. Hésziodosz: Istenek születése. 7–8.

49 (Ritoók) 161. p. Platón, Törvények 2., 653d–e.

50 (Ritoók) 171. p. Platón, Törvények 2., 657d–

51 (Ritoók) 189. p. Platón, Törvények 2., 666a–b.

52 (Anakr.) 334. p. Anakreóni dal. Fordította Ponori Thewrwk E., 335. p.

53 (Arisztophanész, A Darázsok) 5/1–8. sor.

54 (Anakr.) 306. p.

55 (Kreidler) 149. p.

Dienes Gedeon:

Gondolatok a balett európaiságáról

A mozgás, akárcsak a hang, a tánc, akárcsak a zene, vagy a kettő kombinálva, mindig az emberi kifejezés legközvetlenebb és ezért a legtermészetesebb eszköze volt. Minden kontinens és minden ország népei táncolnak és zenélnek, táncoltak és zenéltek, amióta az emberiségnek van mondanivalója. Amellett, hogy a tánc természetes kifejezés-mód, egyben jellemző is, mégpedig az adott közösségre, a törzsre, az etnikai csoportra, a nemzetre és még talán egy kontinensre is. „Mutasd meg hogyan táncolsz, és megmondom, ki vagy” – hangzik a kissé módosított mondás – és hozzátehetjük, „megmondom, honnan jössz”.

Minden népnek megvannak a maguk jellegzetes táncai. Például a balkáni népek táncában találunk közös vonásokat ugyanúgy, mint a Kárpát-medence táncában. Uniszónóban járt csoporttáncok, körtáncok jellemzik az előbbieket és egyéni improvizáció az utóbbiakat. A legtöbb skandináviai tánc lassú és nyugodt mozdulatokból áll, míg a spanyol táncoknak dinamikus staccato ritmusuk van stb. stb. Legyen elég ez a néhány példa annak az egyébként köztudott ténynek a jelzésére, hogy a tánc bizonyos tipikus vonásokat hordoz, amelyek az előadókra, a társadalmi rétegekre jellemzők. Különböző táncformák – szemantikai töltésüktől függetlenül is – különböznek vidékről vidékre, országról országra és valami fontosat árulnak el ezek népességéről és kultúrájáról.

Mindez természetesen elsősorban a néptáncokra, az etnikai táncokra, egy adott terület folklórára érvényes, vagyis vízszintes dimenzióban, bár – más szempontból – olyan táncokban is találunk közöset, amelyek egy adott közösségen, valamely társadalmi rétegen belül alakulnak ki és más rétegekben terjednek el, hogy úgy mondjam „réteggözelileg”, vagyis függőleges dimenzióban. Ezek olykor interregionális, sőt internacionális jellemzőket mutatnak, mint például a vallási, a szertartási, a harci és az udvari táncok, de persze áll ez a színpadi táncokra is, amelyek természetesen tükrözik a kulturális környezetet, a társadalmi hátteret, egy szóval az adott területen és az adott korban élő vagy élt népesség jellemzőit.

Az alábbiakban megkísérlem megmutatni, hogy a korábbi formákból több évszázadon keresztül Európában kialakult színpadi tánc, a balett, hogyan hordozza kontinensünk fejlődésének nyomait, társadalmi és kulturális alakulásának jellegzetességeit, és milyen vonásokkal rendelkezik európaisága, bár ma már az egész világon elterjedt és elismert művészet.

A történelem folyamán Európa több alkalommal fedezte fel az emberi testet és kezdte érzékelni az idő múlását. Az újabb történelmi korok közül a reneszánsz, majd a XX. század első néhány évtizede volt az a két kor, amikor a figyelem a „térben és időben mozgó emberi testre” koncentrálódott. E két fordulóponthoz közti mintegy négyszáz év láthatta az európai színpadi tánc, vagyis a balett megjelenését, kifejlődését, virágzását, stagnálását és hanyatlását, majd újjászületését és modernizálódását. A balett, mint a testi kifejezés par excellence, művészi formája, tükrözi az osztálytársadalom kialaku-

lását, az irodalom és a művészetek szellemi irányzatait, a társadalmi és hatalmi viszonyokat, a világnézetek változásait a hűbériségtől a kapitalizmusig tartó évszázadokon keresztül.

*

Mielőtt a balett fejlődését részletesen elemeznénk, tekintsük át röviden a fejlődést retrospektív módon, a mai naptól visszafelé, a balett születéséig, illetve eredetéig, főleg a terminológia egyértelmű használata kedvéért. A „modern” balett századunk termékének mondható, de európaisága nem teljesen egyértelmű, hiszen „szülőföldjét” nehezen lehet meghatározni. Kialakulásához ugyanis döntő módon járultak hozzá egy másik földrész táncművészetének képviselői. A modern balett tehát nem „tisztán” európai termék, hacsak nem úgy értelmezzük az európaiságot, hogy abba beletartozik az európai kultúra fejlődésének euro-amerikai fázisa is.

A modern balett korát megelőző „romantikus” balettről ismeretes, hogy a XIX. század ‘30-as és ‘40-es éveiben született és alakult tovább olyan központokban, mint Párizs, Milánó, Koppenhága, majd Szentpétervár. Bár ma e kor balettjei, mint „A Szilfrid”, vagy a „Giselle”, klasszikusokká váltak, romantikus természetük, szenvedélyességük, földi és égi kettősségük miatt megtartjuk a romantikus jelzőt.

Ezek elődje, az ún. klasszikus balett (a maga kettős – mitológiai-geometriai és kifejezésorientált jellegével) a XVIII. században teljesedett ki olyan központokkal, mint Stuttgart, Párizs, London és Bécs.

Még tovább menve, láthatjuk, hogy a XVII. század a színpadi tánc születésének volt tanúja. Párizsban XIV. Lajos francia király uralkodása alatt a Királyi Táncakadémia megalapítása (1661) után végleg szétválasztották a közönséget és az előadókat, vagyis a színpadot és a nézőteret (1671), és megjelentek a hivatásos táncosok. A színpadi tánc, vagyis a balett klasszikus formája tehát a XVII. században az udvarból, az udvari balettből származott. Ennek a fejlődési fázisnak az elődje az ún. „tálalási balett” volt, amely a délnyugat-európai kis udvarokban keletkezett és terjedt el.

Részletes elemzésünkben a fenti terminológiát fogjuk használni. Kezdjük a legmesszebbi ponttól, ameddig a balett fejlődése még követhető, vagyis a reneszánsztól.

*

A középkor szinte észrevehetetlenül lassú változásainak stagnáló világában, amikor az emberek gyakorlatilag ugyanolyan körülmények között haltak meg, mint amilyenek között születtek, az idő nem volt az élet érzékelhető eleme. A feudális urak gyermekei, a jobbágyok fiai nemzedékeken át szolgálták uraikat és művelték földjeiket és alig jutott valakinek is eszébe, hogy ez másként is lehetne. A középkor vége felé, amikor a világ legnagyobb része még aránylag lassú ütemben alakulgatott, amit – egyetlen nemzedék leforgása alatt – aligha lehetett másképpen érzékelni, mint stagnálást, Délnyugat-Európában a történelmi tudat kezdett pislákolni. A reneszánsz egyik legfontosabb vo-

nása az volt, hogy az emberek felfedezték, miszerint egy változó világban élnek, ők maguk is változhatnak, másokká válhatnak, mint amilyenek korábban voltak. A természeti jelenségek „örök körforgását”, a nappalok és éjszakák, az évszázadok ritmikus változását, az emberélet ciklusait stb. korábban olybá vették, mint a változatlan ismétlődő tényezőit, amelyek teljesen determinálják az egyéni és a társadalmi életet. Most azonban Európának azokon a vidékein, amelyeket a reneszánsz (és később más irányzatok) eszméi megérintettek, észrevették a mozgást, a változtatás lehetőségét a lét és az élet ritmikus ütemezésében.

Az idő érzékelése és az általa indított változások új hozzáállásra készítették az egyént, a társadalmat a természet és a művészetek irányában. A klasszikus kultúra – különösképpen a görög-római szobrászat – felfedezése felkeltette az érdeklődést az emberi test iránt. Festők és szobrászok elvetették a bizánci sematizmus sztereotípiáit és elkezdték az emberi test szerkezetét és arányait tanulmányozni (Michelangelo, Leonardo da Vinci stb.), az orvosok pedig, szembeszállva a vallásos előítéletekkel és tilalmakkal, elkezdtek boncolással foglalkozni (Paracelsus, Vesalius stb.). Ezek és hasonló művészeti és anatómiai kutatások mellett az egyén iránti érdeklődés elvezetett az arcképfestészet felé.

Ami a társadalmi viselkedést illeti, a koraközépkor aszketizmusát felváltotta a földi örömök értékelése mind a világi, mind az egyházi körökben. A mesteremberek – egy új társadalmi réteg – céhekbe tömörültek csoportérdekeik védelmében, és a bibliai ikonográfia a festészetben átengedte helyét mitológiai háttereknek és itt-ott a mindennapi életből vett jeleneteknek.

A természet felfedezése a perspektíva, a tér, a távolság iránti tiszteletet váltotta ki, az ábrázolások „élethűsége” mind fontosabbá vált (amint az Vasari anekdotája is mutatja, amely szerint Cimabue megpróbálta elhessegetni a legyet, amelyet Giotto viccből ráfestett a mester egyik vásznára, mert az „annyira élethű volt”) és a természet értékelése is tárt hódított, előre jelezve a tájképfestők érkezését.

Mindennek komoly hatása volt az előadóművészetekre, amelyek abban az időben táncból, színészetből, énekből és instrumentális zenéből, pantomimból, versmondásból, akrobatikából álltak, sőt gyakran vizuális-technikai megjelenítésből (amit ma háttérfigyőknek, vagy díszletnek neveznénk), de mindez nem különült el annyira, mint ma. Ezekről a megnyilvánulásokról úgy számolnak be, mint körmenetek, ünnepségek, sőt mint balettek, mert ez a kifejezés abban az időben magába foglalta a legtöbb fent említett manifesztáció, látványosság komplex sorozatát, olykor lovasbemutatókkal és egyéb vonatkozásokkal együtt, amelyeket ma inkább a cirkuszi produkciók sorában említenénk.

Voltak korok, amikor nem volt pontos munkamegosztás a színpad és a nézőtér között, az előadók és a nézők között. Ez megnehezíti, hogy pontosan megállapítsuk a balett fogantatásának dátumát.

Udvari táncolásról már a korai reneszánsz idejéből is vannak adataink, de ezek nem utalnak nagyszabású, szerkesztett alkotásra. E századok vizsgálatából kiderül, hogy az udvari balett előzményei az ún. „tálalási balettek” (dinner ballets) voltak, amelyeket

„pincérek” (bohócok, akrobaták, énekesek, jocularok, igricek stb.) adtak elő, amint táncolva zenekíséretre tálalták az ételeket magas rangú vendégek asztalára. Mindez a XV-ik században, sőt már a XIV-ik század késői éveiben is divatban volt, különösen Észak-Olaszország, Dél-Franciaország, Provence, Burgundia és az Ibériai-félsziget ki-sebb-nagyobb udvaraiban.

A leghíresebb ilyen baletteket, mondhatni banketteket, Olaszországban rendezték, nevezetesen a Mediciek Firenzében, a Sforzák Milánóban, az Este család Ferrarában, a pápai udvar Rómában, sőt az aragóniai udvar Nápolyban. Talán a legrészletesebb leírás-nak és a legnagyobb pompának köszönhetően a történészek a tálalási balett csúcának Milánó hercege Gian Galeazzo és Aragóniai Izabella esküvőjét tartják, amelyet az arisz-tokrata Bergonzio di Botta rendezett 1489-ben Tortonában. Ez megint inkább csúcs a fejlődésben, mintsem határvonal, hiszen már a XIII. századból is vannak feljegyzések az ilyen jellegű udvari szórakozásra.

Ezenkívül érdekes megjegyezni, hogy itt már bizonyos munkamegosztás jelei mu-tatkoznak, nevezetesen a felszolgálatát végző „szórakoztatók” és az asztaloknál ülő és étkező „szórakozók” között, vagyis a táncolók és a nem táncolók között. Ez a megkü-lönböztetés nem annyira az előadók és a nézők kettősségére utal, hanem inkább a fel-sőbb és alacsonyabb társadalmi rétegek közötti különbségre. Mint láttuk, az udvari ba-lettben ez a szereposztás szinte megfordul, hiszen a táncolás, vagyis a szórakoztatás a legfelsőbb réteg feladatává válik.

Már a reneszánsz századaiban kezdett a balett bizonyos fokú „rétegeközi”, majd nemzetközi jelleget ölteni a nyugat-európai udvarokban. A tálalási balettek egyik jel-lemző vonása az volt, hogy az arisztokrata nézőket egy társadalmilag idegen réteg kép-viselői szórakoztatták. Később ez átadta helyét az udvari balett típusának, amikor is az udvari személyzet legjobbjai vállalták a szórakoztató szerepet az udvar többi személy-zete előtt. Az ilyen ünnepélyeken természetesen más udvarok képviselői is nagy szám-ban voltak jelen, és ezzel az események jelentős mértékben hozzájárultak az „udvarok közötti” vagy tágabb értelemben nemzetek közötti kapcsolatok létrehozásához és fenn-tartásához. Ezen a szinten a balett kezdett egyazon társadalmi réteg tulajdonává válni és egyben az udvari kommunikáció valamiféle virágnyelvévé. Amit szóban nem lehetett vagy nem illett elmondani, azt el lehetett táncolni, vagyis áttételesen közölni.

A balett kifejezésformáit egyfajta társadalmi kapillaritás gazdagította: bizonyos néptáncok eljutottak a magasabb társadalmi rétegekbe, ún. „társas táncokká” váltak, majd tovább emelkedve a különböző hercegi és királyi udvarokba behatoltak és udvari táncokká váltak. „A reneszánsz legtöbb társadalmi tánca eredetileg néptánc volt; az élénk bourrée-t 2/2-es vagy 4/4-es ütemben a parasztok táncolták Auvergne-ben, a könnyed és játékos passepied Bretagne-ból jött, a vidám branle pedig Poitou-ból” (Sorell, p. 101.). „Mindezek a táncok... képezték azt az alapanyagot, amely a szórakozást táp-lálta az európai udvarokban” (Sorell p. 103–104.).

A néptáncoknak ez a társadalmi felhajtó ereje továbbra is jellemezte az európai ud-vari és színházi táncokat, vagyis a balettet egészen a legújabb időkig. Ebben az átalaku-lási folyamatban a néptáncok társadalmi funkciója megváltozott, folklorisztikus hiteles-

ségük elhalványult, mert jellegük egy másik társadalmi réteg ízléséhez igazodott. Az ún. „magas kultúrába” való asszimilálódás trendjét a táncírók korán észrevették, amikor műveikben leszögezték, hogy a nagy tempójú népi táncokat (olaszul: alte danze „magas táncok”) a kapillaritás átalakította csendesebb tempójú udvari táncokká (franciául: basses danses „alacsony táncok”) anélkül, hogy a nevüket megváltoztatták volna. A magasabb társadalmi rétegekben a táncok ugrásai megszelídültek, tempójuk lelassult, a népi kifejezőmód lendülete a „jól neveltségnek” esett áldozatul.

Itt tehát a balettszféra a kapillaritás révén felszívta és módosította az etnikai formákat és értékeket. „A tánc elérte a társadalmi csúcst – bevonult az udvari etikettbe – amikor uralkodók és királyok maskarába öltöztek és táncoltak”, írja Kirsten (p. 134). Hosszú évtizedeken keresztül a balett döntő tényezőként szerepelt a magasabb társadalmi körökben és dinamikus eleme volt Európa társadalmi kommunikációjának és művészeti fejlődésének.

Színházi, vagyis előadói szemszögből nézve ez a kapillaritás új motívumok befogadása révén a táncnyelv gazdagodásának egyik forrása volt. A szórakozás vagy a művészi kifejezés népi formáinak vertikális terjedése a XVI. és a XVII. század folyamán számos néptáncot emelt udvari táncná (pl. a gavottot, a menüettet). A XVIII. és a XIX. században a balett már nemcsak a helyi, hanem távolabbi néptáncok iránt is érdeklődött, illetve belőlük táplálkozott (természetesen olykor az etnikai hitelességet figyelmen kívül hagyva).

A néptáncoknak a magasabb társadalmi szinthez való adaptálása mellett már korán megjelenik az ezzel természetesen velejáró szándék a lépések, gesztusok „szabályozására”. Már a XV. században kezdődik, amikor táncmesterek (Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo, Cesare Negri és később Thoinot Arbeau) igyekeztek meghatározni, hogy hogyan kell a lépéseket „helyesen” végrehajtani. Ez azt mutatja, hogy a szabályozatlan néptáncokkal szemben itt valamiféle esztétikai értékítéletek jelentek meg, mint egy értékrend első jelei.

Amikor az etnikai vagy nemzeti táncokat az udvari és a későbbi balettel összehasonlítjuk, látjuk, hogy a különböző forrásokból származó mozdulatok a magasabb szférákban vagy a színpadon homogenizálódtak. A klasszikus balettnak a korai XIX. században történt kodifikálásával párhuzamosan az a vélemény alakult ki, hogy az „újonnan jötteknek” meg kellene őrizniök eredetiségüket legalábbis bizonyos mértékben. Ekkor kezdték tudatosan elkülöníteni az újoncokat a klasszikus technikától és „karaktertáncoknak” nevezni jellegzetes voltak megtartása céljából.

A teljesség kedvéért meg kell említeni, hogy a néptáncok nem képezték a mozdulatkincs gazdagításának egyedüli forrását, bár valószínűleg a legfontosabb forrás volt. A táncban aktívan részt vevő egyének, mint koreográfusok, táncosok, mesterek különböző módon szintén hozzájárultak a színpadi tánc nyelvének sokszínűségéhez. Így például a késői XVII. században Beauchamps kodifikálta az öt pozíciót (a két talptengely három érintkezési pontjának, valamint profil és frontál síkú távolságuk figyelembevételével), amivel a színpadi tánc technikai fejlődésének alapjait rakta le, vagyis a mozdulatok indításának statikáját rögzítette. A XVIII. század folyamán egyes művészek a múlt

néhány maradványát számolták fel – így Camargo a bokáig érő kosárszoknyát a helyváltoztatás megkönnyítésére, Vestris az álarcot a kifejezés lehetőségeinek kiszélesítésére, Noverre egy-egy tánc előadása helyett cselekményt javasolt stb.

Ami a balettünnepek és produkciók tartalmát illeti, az többé-kevésbé követte az európai társadalom, leginkább a „felső tízezrek” kulturális trendjeinek alakulását. A balettek – írja Lynham – „sosem szakadtak el az adott kor életétől és gyakran hordoztak rejtett politikai jelentést, ami nyilvánvaló volt az előadó udvarnokok számára, de ma figyelmünket ez valószínűleg elkerüli.” Az udvari balett a felső osztályok „tulajdona” volt és olyan társadalmi rétegek gondolatait, érzelmeit és szándékait fejezte ki – amennyiben egyáltalán volt valamilyen szemantikai tartalma –, amelyek számára azokat megalakították és előadták.

Az udvari balett több évszázadon át élt a „felső tízezrek” köreiben, de az általános felfogás szerint születési évének 1581-et tartják, amikor Balthazar de Beaujoyeux „A királynő víg balettjét” („Ballet comique de la Reine”) rendezte meg Medici Katalin hagyományai alapján. Ha ez a dátum nem is az udvari balett születésnapja, annyiban jelentős fordulat, hogy a szerző a balettet „együtt táncoló emberek geometriai kombinációjának” tekintette. A tudatos geometrikus szerkesztést – mondjuk egy balettmű architektúráját – először itt látjuk megvalósulni (Sorell, p. 104.).

A tálalási balettek a meghívottak előtti hódolatot fejezték ki mitológiai alakok (táncosok, zenészek, énekesek, akrobaták) felvonultatásával allegorikusan dicsérve a tiszteletbeli vendégek erényeit. Az udvari balett ezen kívül politikai célzásokat is tartalmazott az udvarbeli személyekre (nagykövetekre, hercegekre, királyokra stb.) vonatkozóan, mintegy sub rosa elmondva azt, amit szavak nem mondhattak el az erősen szofisztikált politikai etikett idején (v.ö. a précieuse-ök viselkedését). Ez volt az az idő – a XVII. században XIII. és XIV. Lajos uralkodása idején – amikor az előadók (udvarnokok) koreográfiai nyelven beszéltek a nézőkkel (a többi udvarnokokkal).

A XVII. század közepén érte el a „ballet de cour”, vagyis az „udvari balett” fejlődésének csúcspontját, amikor a mai értelemben nem különböztették meg az előadókat és a nézőket és ahol a professzionizmus nem volt még kifejlődve. Az udvari közösség részben szereplője, részben nézője volt egy-egy udvari rendezvénynek, és ez a szerepmegosztás természetesen váltakozhatott; előadó lehetett az udvarban bárki, egészen a királyig felmenően, és az udvartartás nem táncoló tagjai adták a közönséget. A szereplők tehát nem „táncosok”, hanem az udvari társaság tagjai, bár ezekben a „közösségi szórakozásokban” az előadókra és a nézőkre való tagozódás első jelei már megmutakoztak. Ez az a történelmi pillanat (vagy időszak), amikor a mai értelemben vett „balett” fogalma eljut érvényességi határáig. Maga az elnevezés korábbi valóság, hiszen a szó eredetileg mindenféle táncolást jelentett.

Mint tudjuk, XIV. Lajos alatt a királyi udvar termeiben való táncolás átadta helyét a színpadnak, vagyis az előadások helye állandósult és azt másra nem használták.

Úgy látszik, hogy a geometria, mint a valóság statikus megközelítése, illett az udvari etikethez, amelyet a méltóságteljesség, a visszafogottság, a tiszteletadás vezérelt és amelyet nemcsak a tánc, hanem általában az udvari viselkedés szabályozásának nor-

májául fogadtak el. A balett nélkülözhetetlen társadalmi számárlétra volt azok számára, akik az egyeduralkodó kegyeit akarták elnyerni vagy valami fontosat akartak elérni a társadalomban. A geometria itt egyet jelentett a szimmetriával a szórakozási hely vagy a színpad berendezésében, sőt még a táncosok helyváltoztatásaiban is ugyanúgy, ahogy szimmetriát jelentett az építészetben, a belső helyiségek berendezésében, a bútorok, sőt a parkok megtervezésében is. És ez így marad egészen a XVIII. század közepéig, amikor Noverre életszerű cselekményeket, kifejezést követelt a balettől, a merev és konvencionális minták helyett, akárcsak Angiolini és Viganó.

E században a balettben együtt él a mitológiai események megjelenítésének divatja és a geometriai rendezettség elve. Az előbbi a görög-római kultúra felé fordulás reneszánszi hagyománya, az utóbbi pedig a racionalizmus, a rendezettség megjelenése a koreográfiákban, ami ekkor szimmetriát jelentett (később adódott hozzá a párhuzamosság).

A felvilágosodás százada (de már Descartes-tól az enciklopedistákig) a valós világot próbálta megismerni és megmagyarázni, tényeket megállapítani és a mögöttük lévő „törvényeket” felfedni. Ez persze azt is jelentette, hogy rendet kellett teremteni a táncosok mozgásában. Ezt Feuillet kezdte meg mintegy fél évszázaddal Descartes után, de a „rendcsinálás” csak további másfél évszázaddal később fejeződött be, amikoris Carlo Blasis Milánóban írásban és rajzban rögzítette a „danse d'école”, vagyis a klasszikus (vagy akadémikus) balett szabályait több művében, pl. a „Code de Terpsichore” címűben (1830). Ez vált érvényessé tanítványain és Enrico Cecchetti keresztlől Petipáig, vagyis Franciaországból kiindulva Olaszországon át Oroszorszáig.

A felvilágosodás századában a balett két nagy reformátort ismert, Jean Georges Noverre-t és Gasparo Angiolinit, akik meg akartak szabadulni a konvencionális táncoktól, a mitológiai-allegorikus alakok kötelező egymásutániségától és közelebb jönni ahhoz, ami a világban valóban történik és realista kifejezést belevinni a táncolásba. Noverre ezt híres „Levelek a táncról és a balettekről” c. művében (1760) bőven ki is fejtette, de a megvalósítást igazából nem érte meg, míg Angiolini magán a színpadon igyekezett új elképzeléseit megvalósítani. Mindkettejüknek az volt a végső célja, hogy a táncot képessé tegyék történések megjelenítésére. Noverre a „vissza a természethez” jelszó Rousseau-i szellemében azt írja, hogy a táncban a cselekmény annak a művészete, hogy érzelmeinket és szenvedélyeinket mozdulatok, gesztusok és arcjáték hű kifejezése útján át tudjuk vinni a nézők szívébe. Noverre elítélte a táncot pusztán magáért a táncolásért. A század végén a francia forradalom szelleme úgy látszott, hogy felszámolta az örökös mitológiai-allegorikus és heroikus témákat: Dauberval (Bordeaux-ban, 1789-ben) megalkotta „A rosszul őrölt lány” címmel az első – ma is élő – balettet a társadalom alsó rétegének – ezúttal a parasztság – életéből vett jelenetekkel, egymást követő események sorozatával.

A XVIII. századi Európában két nagy balettközpont alakult ki, amelyek további régiókban sugározták a színpadi tánc új szellemét. E „balett-tengely” Párizstól Bécsig terjedt: amit Noverre tett nyugaton, Lyonban, Stuttgartban és Párizsban, azt Hilverding, Angiolini és Viganó megtette keleten, Bécsben. A tengely mindkét vége hamarosan

meghosszabbodott: Noverre nagy hatással volt Londonra (ld. Garrick és Mlle Sallé), míg a bécsi reformerek a balettkultúrát átvitték Szentpétervárra és Moszkvába. Egy másik kiterjedési irány volt Milánó, ahol Noverre és Angiolini vívta harcát a La Scalában. E század utolsó évtizedeiben a balett talán először ért el olyan művészi magaslatokat, mint amilyenekre fél évszázaddal később, a romantikában is emelkedett.

Ezen az általános fellendülésen belül a Párizs–Bécs balett-tengely ismét megjelent a romantika századának két nagy balerínája – Marie Taglioni és Fanny Elssler (Gautier szerint a keresztény és a pogány tánosnő) – személyében. A romantika, amely a táncot „szép formák egymásutániságának” tekintette, szükségszerűen a női tánc iránt mutatott előszeretettel, szemben a klasszikus balettel, amely a férfitáncot favorizálta (Sazonova p. 146.). A párizsi központban „A szilfid” megtestesítője, Taglioni és a „Giselle” megisméjeseítője, Carlotta Grisi mellett (1832, ill. 1841) még ott volt a nagy kritikus-teoretikus Théophile Gautier, a romantikus szellem és „a művészet a művészetért” felfogás nagyhatású szószólója. Innen sugárzott ki a romantika London, Koppenhága és megintcsak Szentpétervár felé. Bécset Fanny Elssler folklóralapú balettrealizmusa jellemezte, aki elméleti háttér nélkül küzdötte fel magát, de annál nagyobb sikerrel (talán a maga körül teremtett erotikus legkörnek is köszönhetően).

A század második felére még két jelentős balettközpont keletkezett, a '30-as években Auguste Bournonville alapított játékos rokokó-stílusban egyet Koppenhágában, valamint az '50-es években Jules Perrot és Marius Petipa vezetett be elegáns, hűvös klasszikus stílust Szentpétervárott.

Az, hogy Párizs a romantikus alkotások révén a balett fejlődésének legmeredekebb ívét tudhatja magáénak, onnan van, hogy ezek a művek intim kapcsolatban voltak az idővel. Később, a konszolidáció éveiben, „a balett álmai megmerevedtek, míg más művészetek, amelyekkel korábban megosztotta sorsát, új kalandokba bocsátkoztak... A XIX. században felvetett és megvitatott eszmék közül egy nem tükröződik a balettben, amely önelégülten kizárólag technikája fejlesztésével volt elfoglalva, ami egyébként egyszerűen sikerült” (Sazonova, p. 151–152). Théophile Gautier szerint (Sazonova, p. 140) „A tánc nem egyéb, mint elegáns és korrekt formák megjelenítése a vonalak alakulását kedvezően bemutató különféle helyzetekben.”

Ebben a szellemben élt, ill. tengődött a balett a XIX. század második felében, de még így is képes volt nemzetköziesedni: régi és új városokat hódított meg, mint Lyont és Münchent, Madridot és Moszkvát, Stockholmot és Nápolyt, sőt néhányat még az USA-ban is. Az olyan romantikus balerínák, mint Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito és Lucile Grahn, továbbá az olyan „utazó” koreográfusok és pedagógusok, mint Jules Perrot és Marius Petipa, Auguste Bournonville és Carlo Blasis, Arthur Saint-Léon és Enrico Cecchetti avatták a balettet „a színpadi tánc európai formájává”. Persze ez a lendületes expanzió a művészi értékek bizonyos fokú felhígulásához is vezetett (kivéve persze a fent említettek esetében).

*

Vegyük most szemügyre a balettelőadások aktív és passzív résztvevőinek viszonyát és hasonlítsuk össze az európai táncstílus mondanivalóját a nem európaiak üzeneteivel.

A nem európai tánc kultúrákban a mítikus, legendás és történelmi emlékeket megjelenítő klasszikus táncok sokkal jobban élnek a nézők emlékében, mint Európában. A „cselekmény” ismerős nekik és ezért megértik az előadók üzenetét, akik olyan történeteket mondanak és táncolnak el, amelyek a nézők műveltségének szerves részei. A másik ok amiért a közönség megérti az üzenetet – és ez főleg Indiára vonatkozik – a kezek, a karok, a fej és a szemek nyelve (arckifejezések), amelyek hosszú évszázadokon keresztül fejlődtek ki és nyertek határozott szemantikai tartalmat. Ez egyfajta pantomimikus nyelv, valahol az imitatív és a konvencionális között, amely mindig hozzájárult az üzenetek megértéséhez. A Távol-Keleten ebben még szövegmondás is segít.

Amikor balettműveket, mint az európaiság jellemzőit összehasonlítjuk nem európai klasszikus táncnyelvek alkotásaival, szembe tűnik, hogy a legkimagaslóbb balettprodukciók nagy mértékben egyéni invencióból születtek, nem úgy mint más klasszikus táncnyelvek alkotásai, amelyek sokkal inkább kötődnek hagyományokhoz mind formában, mind tartalomban.

Azt lehet mondani, hogy az európai fejlődés két fontos tényezője a receptivitás és az individualitás vagy a befogadó képesség és az egyének alkotó hozzájárulásai, amelyek megkülönböztetik a balettet más táncnyelvektől. Ezek a vonások magyarázzák e művészetnek, mint az expanzív euro-amerikai kultúra részének széles körű elterjedését is az egész világban.

A balett európaiságának további jellemzője a XX. századi európai kultúra és benne a balett világméretű robbanása. Klasszikus és modern formáiban a balett – a többi művészetektől eltérően – úgy szólván minden kontinenst meghódított, de sehol sem „felyegette” a helyi táncművészet létét. A balett sosem volt destruktív vagy agresszív, életben hagyta a helyi etnikai táncstílusokat és ezért van az, hogy euro-amerikai formájában minden kontinens befogadta.

Anna Pavlovának a tánc világára gyakorolt hatása a balett befogadásához és megértéséhez vezetett, de nem volt negatív hatással az Európán kívüli táncformákra. Meghódította például az indiai nézőket, de nem érintette a klasszikus indiai táncstílusokat, sőt felébresztette a tánc iránti érdeklődést Ázsiában és más kontinenseken és tudatosította szakemberekben és az előadóknál a helyi táncok értékét. A balett – és talán ma már mondhatjuk, hogy a tánc mint olyan – kulturális kölcsönhatást váltott ki Európa és a többi kontinens között.

Az emberi test mozdulatlehetőségeinek végtelenségéből fakad a legkülönbözőbb táncstílusok kompatibilitása, sőt a kölcsönös megtermékenyítés lehetősége, amint azt a XX. század európai fejlődésében az ún. kortárcs tánc és a modern balett „együttéléséből” is láthatjuk. Ennek kifejtése természetesen egy külön tanulmányt érdemelne.

Irodalom

- Dienes Gedeon: Mozdulattörténet szemelvényekben. Második, bővített kiadás. I. rész. A kezdetektől a századfordulóig. Bp., 1997.
- Kirsten, Lincoln: Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing. A Dance Horizons Book, Princeton, 1987.
- Liechtenhan, Rudolf: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. Belser, Stuttgart-Zürich, 1993.
- Lynham, Deryck: Ballet Then and Now. A History of the Ballet in Europe. Sylvan Press, London, 1947.
- Sazonova, Julie: La vie de la danse. Menoel, Paris, 1937.
- Sorell, Walter: The Dance through the Ages. Grosset and Dunlap, New York, 1967.
- Vitányi Iván: A tánc. Bp., 1963. Gondolat.

Körtvélyes Géza:

75 éve készült el Bartók Béla partitúrája

A csodálatos mandarin újabb változatai*

Alig akad hálátlanabb dolog annál, mint a táncról beszélni. Pont a látványt, a folyamatot nem tudja érzékeltetni, megmutatni az ember, ami pedig a tánc lényege. Nos, ezúttal mégis megkísérlem, hogy eleget tegyek a vállalt feladatnak, és A csodálatos mandarin újabb változatairól próbáljak beszámolni. Igaz, mindjárt helyesbítem a címet, inkább a mű változatairól adnék számot.

Előadásomban három kérdésről, illetve témáról esik majd szó. Mindenekelőtt röviden arról, hogy a zene elvont, önértékű és hallható, a tánc pedig már-már lényege szerint a zenéhez kapcsolódik, és mint minden látvány, valamiképp konkrét. A táncot nézni kell, a tánc mindig színház.

Amit a zenéről mondtam, érvényes a balettzenére is, amely szövegkönyvre, cselekményes táncmű céljára született. Ilyen a szóban forgó, 1924-ben elkészült Bartók-mű, amelyet a zseniális komponista, Lengyel Menyhért librettója nyomán alkotott. Ebben a zenei műfajban viszont a muzsika jelentése kötött, jóval megkötöttebb, mint bármely koncertmuzsikáé. Kötődik, illeszkedik a cselekményhez, esetleg teljesen összeformnak egymással. A csodálatos mandarint is így tartjuk számon. Ezért kerülhetett sor erre az előadásra egy olyan konferencián, amely a Klasszikus dráma – modern értelmezések címet kapta.

Igen, kitágítva a címet, joggal nevezhetjük a Bartók–Lengyel-művet klasszikusnak, azaz maradandó értékűnek. Csakhogy esetünkben nem egyszerűen egy klasszikus mű modern előadásáról van, illetve lesz szó, hanem arról, hogy ez a mű a színpadon, a látványi szférában, méghozzá egy másik művészeti ág saját megfogalmazásában ölt testet, kap értelmezést. A megszülető táncmű azután szorosan igazodhat a zene és a szövegkönyv egységéhez, de ezt a kapcsolatot fel is lazíthatja. Részint úgy, hogy mintegy közelebb húzódik a muzsikához, részint úgy, hogy szinte teljesen elválik az eredeti szövegkönyvtől. Sikerral vagy anélkül, sok koreográfus-rendező új sztorit, cselekményt illeszt a muzsikához. Az így születő új koreográfia ilyenkor ezt a cselekményt realizálja. A mandarin esetében például szimbolikus vagy naturalista, a kettőt elegyítő etikus-költői, vagy pedig rémdráma felfogásban, méghozzá a tánc igen széles körű eszköztárával.

Így keletkeznek azután az új változatok, új értelmezések, közöttük tényleges vagy címében azonos Csodálatos mandarin produkciók. Megismétlem: nemcsak én gondolom, hogy Bartók műve a lehető *legszorosabban* kötődik az eredeti szövegkönyvhöz, miközben művészeti értékével persze messze meghaladja azt. A magyar zenetudomány

* Elhangzott az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága konferenciáján, 1997. december 4-én.

a '60-as években ugyanis pontosan kielemezte a Bartók-muzsika jelentését, etikai töltésű mondanivalóját, annak eredendően zenei kibontakozását.

Azt hiszem, a jelenlévők többsége a darabot ismeri, és többnyire az ismét repertoáron lévő Harangozó Gyula-féle verzióban találkozhatott vele. Ezt tehát most nem ismertetem, de kiemelem belőle a lényegest. A mandarin a maga különleges, jelképes művoltában leküzdhetetlen, amíg vágya be nem teljesül. Ő a rejtélyes, az időnként örök, változatlanul vélt Kelet küldötte. Ebben a drámai relációban egyszerre képviseli az emberi tisztaságot, az elemi életerőt, a lebírhatatlan vágyat és akaratot, a végtelen nyugalmat és a végtelen indulatot. Ő az *abszolút ellenpont* a modern XX. századi nagyváros fertőjét, mocskát, erkölcstelenségét képviselő gazemberekkel szemben. Azokkal szemben, akik itt rabságukban tartják, eszközként használják az utcalányt. Azt a lányt, akit helyzete emberi-női művoltában megcsúfol, lealacsonyít. Azt, akit azután a mandarin szenvedése, félelmetes vágyának ereje felemel, s ha csak egy reménytelen pillanatra is megtisztít, ha úgy tetszik megvált.

A zenében nemcsak a két konstans pólus, a mandariné és a csavargóké jelenik meg (és ütközik össze), hanem az a folyamat is, ahogy a lány a Rossz oldalról átkerül a Jó oldalra. A muzsikában ez olyannyira benne van, hogy ennek színpadi-koreográfiai érzékeltetése nélkül nem is beszélhetünk *bartóki értelemben hiteles* mandarin-verzióról. Nos, Harangozó pantomimikus táncjátéka ennek az etikai-esztétikai igénynek hiánytalanul megfelel. Számomra ezért is tekinthető minden további változat *mércéjének*. A Bartók–Lengyel–Harangozó-változatot akár A csodálatos mandarin színpadi *archetípusának* is minősíthetjük. – Ennyi volt az, amit bevezetőmben az első kérdésként említettem.

Most pedig térjünk rá a *másodikra*, a fő témára. Az eddig elmondottak helyesen úgy értendők, hogy persze születik és születhet sok más hiteles, magas rendű táncverzió is. Hogy ennek megalkotásával milyen sokan próbálkoztak, elég ha megemlítem: tudomásom szerint az 1926. évi színpadi ősbemutató óta több mint 70, – Harangozó 1956-os, úgynevezett nagyvárosi verziója óta közel 60 változat született – jó és rossz, vegyesen – szerte a világon és napjainkig bezárólag. Ami jól világít rá arra, hogy a muzsika, s részint a téma milyen sok táncalkotót inspirált vagy kísértett meg.

De miért és hogyan lehetséges, hogy szülessenek jó vagy annak szánt színpadi-koreográfiai változatok? A válasz a hősök és a cselekmény megfogalmazásában, a különböző hangsúlyok kiemelésében, illetve elhelyezésében rejlik, ezen belül erőteljesen a szcenikai és koreográfiai felfogásban, megoldásban.

Már maga a szövegkönyv is aránylag széles „mozgásteret” ad, hiszen például a *mandarin* lehet rejtélyes keleti figura, vagy absztrahált, általánosított Ember–emberi lény. Lehet áldozat vagy megváltóként ábrázolt alak, lehet színes bőrű közegben fehér ember és megfordítva. Megjelenhet mint tiszta fiatalember, abban a szintén jelképesnek mondható értelemben, hogy „bárból lehet mandarin”. De épp ez a kvázi értelmezési mozgáster csábíthat el *téves* irányba is. Én láttam olyan mandarin-alakot, amely gépember jellegű, vagy éppen ufo-lény volt, tehát egyik sem emberi méretezésű, érzelmvilágú. Született olyan változat, miszerint a mandarin a lány lázalmának vagy épp narkós kábulatának szülötte. De az „eltévedt” megoldások között akadt olyan mandarin is, aki szeméttelenen tanyázó csőlakó, illetve megfordítva: tiszta, rendes munkásember.

Ami pedig a *lányt* illeti, az elkészült változatok szerint lehet a gazfickók érzéketlen, megváltozhatatlan eszköze –, lehet kényszerített foglya korábbiáról vagy épp előttünk foglyul ejtett zsákmánya. És volt már olyan lány is, aki a mandarinnal együtt pusztul, de más alakban újra születik, vagy épp a mandarin anyja, szerelme, védelmezője stb.

Mindezek az értelmezések a *cselekmény* alapos átírásának termékei, ezért én ezt az eljárást sikamlós útnak, vészterhesnek minősítem a bartóki jelentés alapján. Ilyen verziókat látva, az ember kénytelen arra gondolni: jó-jó, de akkor miért az a mű címe, hogy A csodálatos mandarin, miért nem valami más? Ha pedig valaki valami másról kíván szólni –, miért nem használ fel, miért nem írat másik muzsikát? Miért fogja rá produkciójára, hogy ez a Bartók-mű új interpretációja, és adott esetben miért fokozza le a zseniális művet kísérő zenévé, hangkulisszává?

A választott színpadi mozgástér, maga a *helyszín* egyébként szintén sokféle lehet. A jó vagy rossz változat játszódhat (adott esetben járókelőket is a cselekménybe vonva) utcán, híd alatt, kopár külvárosi telken, szobában vagy pincében, padláson, üres szennyvíz-csatornában, bordélyházban, vagy ezek valamilyen kombinációjában. Hozzáteszem: stabil, vagy mozgatható díszletelemekkel, különböző divatok szerinti kosztümökben stb.

Végezetül épp a realitás és jelképiség szövegbeli egymásba játsása alapján a koreográfiák *mozdulatanyaga* is – két szélső pólusként – erősen stilizált, amire maga a zene is ösztönöz, vagy kifejezetten naturális, ami felé a cselekmény téríthet el. A különböző hősök, köztük az eddig nem említett cselekménybeli fiatal fiú és az öreg gavallér táncnyelvi megformálása – és ezt most hangsúlyoznám –, a *rendezéssel összefüggő koreográfiai stílus* jegyében lehet klasszikus és expresszionista, karakter és jazztáncos, modern táncos és akrobatikus, sport mozgású és pantomimikus, vagy épp a köznapiság életmozdulatvilágából való.

Hadd fűzzem itt hozzá: mindezeket az általam látott mintegy húszegynéhány változat és körülbelül ugyanennyi változatról kapott információ alapján soroltam el. – Azzal a tudatos alapállással: nem terhelem az önök figyelmét a különböző koreográfusok, társulatok és városok neveinek, a bemutatók dátumainak felsorolásával. Legfeljebb annyit tennék hozzá, hogy az említett-kiegészített jegyzék szerint A csodálatos mandarin-bemutató az '50-es években 13 született, a '60-as évtizedben 18, a '70-esben 28, a '80-asban 10, a '90-es években eddig 9. Ez azért érdemes figyelemre, mert a számbeli szóródást, az érdeklődés változását mutatja. Az alapvetően *expresszionista* zenemű iránti vonzódást az is érdekesen motiválja, hogy a bemutatók közül 19 Németországban került színre, ahol ennek a stílusnak erős hagyománya van. (Azt viszont ne vegyék zokon tőlem, ha nem mondom el: magam mindezek közül hányat tartok jólsikerültnek, hitelesnek. Változatokról, értelmezésekről, és nem eredményekről óhajtottam számot adni.)

Ezután következnek a jelzett *harmadik*, egyben befejező témám. Szeretnék részletesebben bemutatni néhány, az utóbbi években készült vagy felújított változatot, amelyet 1996 őszén, a budapesti *Eurodance Foundation* által rendezett, a maga nemében eddig páratlan nemzetközi fesztiválon láthattunk. A felvonultatott 14 verzióból egyébként – kettő kivételével – mindegyik az utóbbi negyedszázad alatt született; 8 volt köz-

tük a külföldi, 4 a magyar. Hat produkció ebben az évtizedben készült, tehát friss terméknek számít. Ez utóbbiakból sikerültségük, eltérő értelmezésük, ámde Bartók–Harangozó mércével is hiteles megoldásmódjuk nyomán hármat választottam ki. Lássuk őket.

Eleve különlegességnek ígérkezett a dél-afrikai *Durbanban* készült változat, az angol *Ashley Killar* munkája, amely a jelenben játszódik le. – A színpad közepén a rivaldával párhuzamosan egy fekete színű emelvény áll, ezen balra egy ágy, meg egy pán-célszekrény látható. A csupasz térséget gyenge fényű lámpa világítja meg. Az emelvényről felénk lépcső lejt, ott lent egy széken kuporog a lány. Innét megy majd fel, olykor a színpad mélyébe, csalogatni. A lány fehér bőrű, hosszú vörös haja van, és afféle egyrészes, fürdőruhaszerű trikót visel. A három sötétbőrű csavargó kezdéskor mérgesen gesztikulál –, hajlékony mozgásnyelvük azután mindvégig néger mivoltukhoz igazodik. A lányt munkára küldik, az ugyancsak fehér öreg gavallér, meg a fiú jelenete rendre lezajlik. A feltűnő mandarin lassan a színpad mélyéből közelít, olyan erős hátsó megvilágításban, hogy eleinte csak az alak foltját, körvonalait látjuk. Ahogy közel ér, az erős fény elhalványul: egy magas, fekete kabátot viselő, vékony alkatú kínai férfi érkezik. A zene és a szövegkönyv szerint folytatódik a történet. A lány és a mandarin mozgása erősen stilizált, uralkodik, sőt kissé túlhangsúlyozott benne az *akadémikus-klasszikus ballett* nyelvezete, mert koreográfiailag ez állítja szembe őket a néger gazfickókkal. Kettejük mozgása a térben mintegy ellenkező irányú, olykor egymást keresztező volt, de lassan közelített egymáshoz. Amikor azután a mandarint a lámpára akasztották, a kálváriáját elszenvedő krisztusian lecsupaszított, szinte világítóan fehér testűnek, törekényesendő áldozatnak tűnt. A sorsot beteljesítő szexuális találkozást a lány már örömmel várta, és a halott mandarin felett kétségbeesetten széjjeltárt karokkal állt meg. – Talán nem tévedek, hogy itt tehát a *megváltás-koncepció* dominált, amelyben a szereplők három testszíne áttételesen az adott ország kevert népességére utalt.

Másfelől közelítendő meg íme a második kiválasztott verzió. A firenzei *Balletto di Toscana* együttesének koreográfusa: *Mauro Bigonzetti* és táncosai minden táncnyelvben jól képzettek, de a koreográfia elsődlegesen a legkorszerűbb *motivikus modern* táncra épült. A mozgás folyamatos ívelésével, a ruganyozva indított ugrásokkal, éles, vissza-vissza térő karmozdulatokkal és gazdag érzélemvilággal fejezték ki az eredeti gondolatot. Bigonzetti alaposan felkészült a Bartók-muzsikából, és példásan követte tartalmi, formai felépítését. – A színtér itt is szűkszávú: jobbra asztal és szék, balra hatalmas terjedelmű ágy, amelyen valamilyen ruganyos betét lapul. Ez erősíti a mozgásokat, amelyek indításához a koreográfus még az asztalt is bekapcsolja, fokozva ezzel a kibontakozó küzdelem lendületét, dinamikáját. A fehérbe öltözött mandarin itt is a színpad mélyéből érkezik, de amikor egyáltalán feltűnik, mintha áramütés érné az összes színpadon levőket. A lány viszonya a mandarinhoz mindvégig ambivalens: küzd ellene és vonzódik hozzá. A gyilkossági aktusok után a mandarin mindig hirtelen mozdulatokkal indít, teljes erővel. Amikor a végső találkozás közeledik, leereszkedő díszletelemekkel a játéktér beszűkül, az ágy mérete kisebbedik, lassan világítani kezd, majd tükörré válik, amely fölé egy másik tükör emelkedik. Ebben a furcsa tükörcsapdában fekszik a

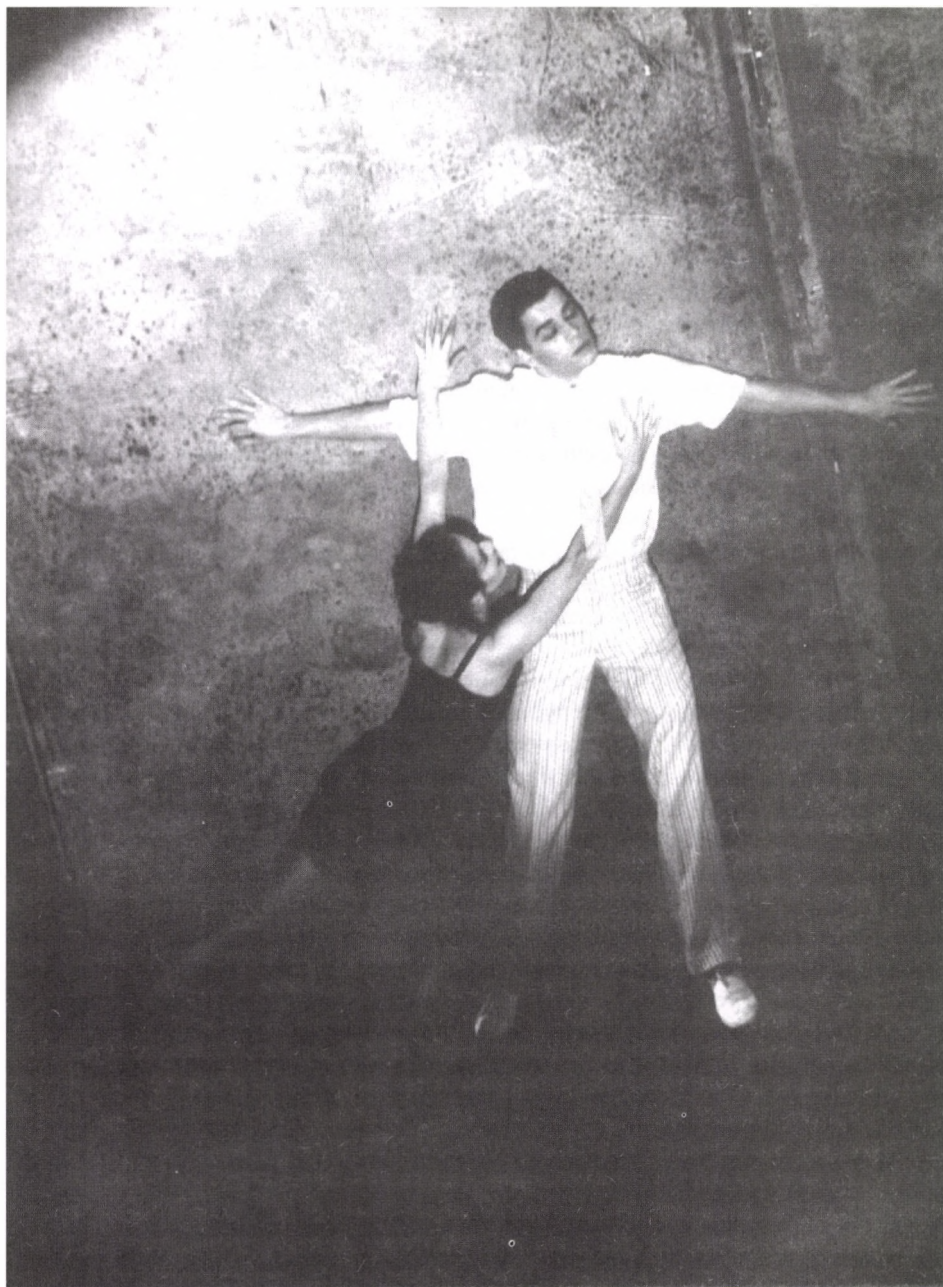
mandarin teteme, amire a felső tükrő lassan ráereszkedik és a testet magába zárja. – A produkció elementáris hatású volt, még ezt a végső, tulajdonképp csak hatásfokozó megoldást is elfogadhatóvá tette. Mint láthattuk, itt tehát a történéshez a *mozdulati* és a *szcenikai szféra* tudott új, jelentésteli effektusokat társítani.

Tudatosan hagytam kiválasztott példáim végére a szóban forgó fesztivál legsikerültebb változatát. Ezt a produkciót a *Kölni Táncforum* hozta magával, a koreográfiát *Jochen Ulrich* készítette. Háromszögletű, egyik hegyével hátul a magasba ékelődő, felénk dőlő, használatlan hatalmas szennyvízcsatorna a színhely, két oldalt járda van benne, alján homok és szemét. Az említett csúcson a ciszternabejárat eleinte nyitott – azon túl van a külvilág. Majd ez is becsukódik, és így teljesen zárt tér jön létre, a gazfickók birodalma. Ez önmagában véve is megteremtette, fokozta a félelmetes légkört.

A csavargók szinte „egyenlények”, piszkosszürkék, az arcuk is az, egyértelműen zűllött mai figurák. A lány érzékelhetően kiszolgáltatott, olykor kissé ellenkezve, de betörődötten teszi a dolgát. A mandarinnak először az árnyéka tűnik fel, s amikor oda-fönn belép, akkor látni: valódi *indokínai* fiatalember, mint majd kiderül: fajtájának jellegzetes-ruganyos mozgásvilágával. Amikor a lány csalogatója kezdődik, a férfi először mozdulatlan, majd lassan leguggol, előredőlvé fekszik le, kezei előrenyúlnak és egész teste fokozatosan remegni, reszketni kezd. Szenvedélye azután már megállíthatatlan mozgásra bírja: felpattan, rohan, küzd, adott esetben párducugrásokkal veti magát a lány után, aki a „csúcsról” lassan húzódik lefelé az egyik járdán, majd riadtan hátrál, s a gyilkos aktusok alatt a falhoz szorulva vergődik. A mandarinnal való találkozását annak feltartóztathatatlan ereje miatt nem tudják megakadályozni, de a csavargók az irreális, félelmetessé váló idegent már mindenképp el akarják pusztítani. Annak elementáris ereje csak a vágy beteljesülésével szűnik meg: a mandarin mozgásának karaktere fel-lágyul, és a holttest végül a mocskos homokba hull le.

Hozzáfűzöm: a konfliktus szerintem a mandarin és a nyugati fertő képviselői között itt *teljesen időszerű*, hiszen – például a távol-keleti vendégmunkásokra asszociálva – akár rasszista felhangot is kaphat. – Mindenesetre a darab stílusa, mozgásvilága teljesen egységes. Klasszikus lépésanyagnak nyoma sincs, a koreográfia eleve hangsúlyozottan és úgy expresszionista, ahogy maga a muzsika is az. Ily módon a zene, a cselekmény, a színhely és a koreográfia között teljes összhangban jön létre – hiteles, méltó megformálás.

Úgy vélem, e három kiválasztott példa bizonyítja tehát, hogy A csodálatos mandarin változatlan intenzitással él tovább a jelenkorban is. Igen, szinte bárhol és bármikor születhet Bartókhoz méltó, koreográfiai mivoltában is magas rendű interpretáció. Vagyis klasszikus táncdráma – modern értelmezésben.



A Lány és a Mandarin a Kölni Tánc-Fórum produkciójában, K.: Jochen Ulrich
(Csillag Pál felvétele)

Lőrinc Katalin:

Meddig táncos a táncos, miért addig, s mi lesz azután?

Alábbi „tanulmányomat” 1997 májusában készítettem, mégpedig egy távolról sem táncszakmai fórumon: a Magyar Újságírók Szövetsége Bálint György Újságíró Akadémiáján. Tanulmány? Félig az, félig riport – inkább publicisztika. Tudományosnak viszont végképp nem mondható. Ahol frissítésre szorult, beillesztettem az 1998-nak megfelelő tényeket, más változtatást nem eszközöltem. Annyit azonban már előjáróban elárulhatok: a címben feltett kérdésre alábbiakban elenyésző a hitelt érdemlő válasz.

*

Huszonöt év „szolgálati” esztendő után a magyar táncművész nyugdíjogosult. Ez azt jelenti, 44–46 éves korára pályájának hivatalosan is vége. Az emberi test ekkorra – sokaknál már jóval előbb – elveszíti rugalmasságát, s így igazságtalanul épp akkortájt kell feladni ezt a szép harcot, amikor sok egyéb pályán az igazi beérés kezdődik. Így van ez mindenütt? Így kell lennie?

Kazuo Ohno-t, a nagy japán butoh-táncost 78 éves korában láttam táncolni Bécsben. Magabiztos és méltóságteljes volt, mozgása finom, aprólékos, drámai és pontos; maszkjait és jelmezeit vakmerő szabadsággal váltogatta több mint egyórás műsorán át. Lélegzetelállító volt, annak ellenére, hogy kissé kívülállónak éreztem magam ebben a Zen-kultúrára épülő távoli világban, úgy éreztem – földhözragadt európai –, szótárra lenne szükségem előadásához. A tény azonban, hogy életemben először látok táncszínpadon ilyen idős embert – s ilyen nagyszerűt –, felkavart és fellelkesített.

Ez az élmény indított el: körülnézni, felfedezni, hogy viszonyulnak egymáshoz tánc és életkor más kultúrákban?

A híres német táncszakíró, Jochen Schmidt témába vágó írására a Ballett International egyik, 1994-es számában bukkantam. „Tokióban részt vettem egy fesztiválon – írja –, melyet kifejezetten az életkor ünneplésére rendeztek: a legfiatalabb fellépő 68 éves volt. A legidősebb, Kichimo Wakayagi 95 évesen lépett fel, s ha lehet a táncban a kor méltóságáról beszélni, az vele kapcsolatban mindenképpen megtehető. A tánc természetesen nemcsak gyors mozdulatokból állhat, s az idős hölgy jó 10 percen át szinte alig észrevehetően mozog: egy lábfő- vagy vállmozdulat, egy rebbenés a legyezővel. Mégis, előadásának minden másodperce erőt sugároz, s ha legyezőjével váratlanul határozottabban legyint, a nézőt olyan érzés fogja el, mintha az örökkévalóság egy szárnycsapásának lenne tanúja.

Nem csak Japánban, Indiában is arra kényszerül a nyugati néző, hogy elvesse megszokott esztétikai előítéleteit. India jelenleg leghíresebb táncosa, Birju Maharaj, 60 fölött jár. Stílusa a virtuóz északi Kathak-tánc, melyre a villámgyors mozdulatok és a nyugalom közötti hirtelen változások jellemzők, s erősen emlékeztet a spanyol flamencóra. A nyugati előítélet alapján Maharaj első látásra inkább énekes lehetne, mint táncos: alacsony, szinte gömbölyded termet, kövérkés arc. Mégis, amint megmozdul, ez a benyo-

más azonnal szertefoszlik. Nemcsak bravúros technikája oszlat el minden kétséget, mimikája és előadásmódja olyan, mely csak annak az óriási élettapasztalatnak birtokában lehetséges, mellyel egy húszéves táncos egyszerűen nem rendelkezhet.”

*

A mi nyugati kultúránkban a színpadi tánc kb. két évszázada a klasszikus balettre épül, melynek hallatlan fizikai követelményei nem adnak módot az életkor ekkora ki-húzására.

A nagy orosz balettmester, Jurij Grigorovics mesélte egyszer, mit válaszolt egy kollegája, mikor megkérdezték tőle: „meddig táncolhat a táncos?”. „Nem maga a fellépés problémás” – így a válasz – „hiszen, ha a test bírja fizikailag, bármely korig folytathatja. A kérdés az, hogy meddig lehet nézni...”

Gyerekkori emlék: Galina Ulanova Gisele-filmjének vetítése a Táncművészek Szövetségében. Szorosan ülünk egymás mellett, kis balettnövendékek, s száj tátva nézzük a 16 éves Gisele-t, az ártatlan parasztlánykát, szinte ragyog a vászonról, virgoncan, könnyedén, tragédiájában is megejtően. A film után balettmesterünk utánaszámol: Ulanova 52 éves a forgatáskor! Képtelenség volt elhinni.

Ritka az ilyen, az oly testi-lelki alkattal megáldott tehetség, amelyik még ebben a korban is hiteles tud maradni balett-főszerepekben.

Több a negatív példa. Ilyen a szintén gyermekkori emlékem *Alicia Alonsóról*, a nagy kubai táncosnőről, aki Carmen szerepét táncolta Budapesten, saját bevallása szerint 60 évesen. Az életkorát senki nem tudhatta pontosan, arról több verzió is kerengett. Azok szerint, akik ott álltak a színpalak mögött az ügyelőpultnál, az igen gyengén látó Alicát úgy kapták el a kulisszában, ha kiért, s lökték vissza a megfelelő helyen.

Tudtam arról, hogy rosszul lát, a nézőtérről jómagam is szorongva néztem az egykor híres sztárt, Kuba nemzeti hősnőjét, amint kezeit minden technikailag nehezebb mozzanatnál kicsit kitartja, arra az esetre, ha el kéne kapni. Azt persze már nehéz lett volna megállapítani, mennyi volt betudható e bizonytalanságból a kornak, s mennyi a csökkent látásnak.

*

Közelítsünk térben és időben: hogyan küzdenek *hazai* balett-táncosaink a művészi túlélésért?

Átfutom az 1990–95 közötti bemutatók listáját. Egész estét betöltő, klasszikus balettek közül műsoron volt ekkor a Csipkerózsika, a Coppélia és a Diótörő. E nagylétszámú művek közül az első kettőben mindössze kettő, ill. egy szerep kínálkozik idő művészeknek. A Diótörő első felvonása ugyan telis-tele anya- és apaszerepekkel, ezek azonban, mint általában a klasszikus és romantikus művekben, inkább pantomim- és társastáncelemekkel megoldható epizódfigurák, nem igazán méltóak olyan nagyságokhoz, akik a maguk idejében címszerepet táncoltak – nem mintha kárára lenne bármelyik műnek, ha e szerepeket nagy formátumú művészek alakítják. Ilyen volt pl. Pártay Lilla Capuletné szerepében Seregi L. Romeó és Júliájában: néhány perces jelenete alatt átforrósodott a levegő. Rendhagyó anyaszerep azután a Rosszul űrzött lány Simone anyója, ezt általában 45–50 éves férfiak alakítják: Fülöp Viktor egyik ziccerszerepe volt a '70-es években.

Az említett 5 év új bemutatóin – főként *modern vagy neoklasszikus* műveken – G. Balanchine, R. Hammadi, P. Breuer, Keveházi G., Seregi L., M. Béjart, Fodor A., J. Kylian, H. van Manen, Pártay L., N. de Valois, K. MacMillan olyan darabjait mutatták be vagy tartották műsoron az előző évekből, melyekben *egyáltalán nem* adódik szereplehetőség idősebb táncművészeknek. Ezekben minden szerep frissességet, erős fizikumot követel. A modern balett tehát szintén nem épít a 40 fölötti generációra.

Ki az Operából, keressünk más példát!

*

Kongresszusi Központ; Markó Iván visszatérése a magyar balettszínpadra. A „Tánc az életért” c. művének 1996-os bemutatója témájában is érinti kutakodásom tárgyát.

A mű során az ötvenedik évében járó művész feleleveníti élete nagy epizódjait, meghatározó kapcsolatait, majd eltáncol egy hatyúdalt (mellesleg M. Béjart Tűzmadár c. híres balettjének nagyszólóját, mely Markó előadói pályafutásának brüsszeli csúcását jelentette a '70-es évek közepén) – szinte szó szerint haldoklik. Markó Ivánnál egyébként nem feltétlenül életkorfüggő ez a szerepformálás: a szenvedés demonstratív megjelenítése nem függ össze korával. Vízválasztó ez az előadás életében, egy korszak lezárása, melyet akkor még nemigen tudott fizikailag valóban lezárni. Mert szólhat persze egy művész arról, hogy amíg csak bírja, addig fogja művészetét az ő szeretett nézőinek nyújtani, ám ebben sokkal inkább a művész önmaga iránti szeretete nyilvánul meg, kevésbé a nézőké, hiszen ebben benne rejlik annak veszélye is, hogy valaki ne vegye észre időben: lassan több sajnálatot kelt nézőiben, mint csodálatot. Emberi tragédiák történnek így: időben változtatni pályáján az ilyen ember gyakran képtelen; gyakori a fizikai, lelki összeomlás. Markó Iván azonban – úgy néz ki, képes volt; megtalálta azt az újféle hangot, újféle küldetést, mellyel még sokáig eljuthat a nézőhöz. Kevesebbet táncol, pontosabban csakis olyasmit, ami jelenlegi fizikumát nem hurcolja meg. Ismét jó őt nézni a színpadon, mert ez a redukált, (bár mondjuk inkább: új) formanyelv harmonizál az 50 fölötti Markóval.

Rotter Oszkárt, az Operaház baletteggyűttesének (*Magyar Nemzeti Balett*) szakszervezeti megbízottját telefonon kérdezem.

– Mit tudsz arról, van-e szervezett lehetőség arra, hogy a nyugdíjazott táncművészek valamely irányban továbbképezzék magukat?

– Nincs – hangzik a kategórikus válasz. Majd elgondolkodva hozzáteszi: – Látod, most elindítottál bennem egy gondolatot, evvel tényleg kellene foglalkozni.

– Mit csinál tehát mindaz a táncos, akit az Operánál nyugdíjaznak?

– Tanítanak. Ma már van felvevőpiac, sokan szeretnének táncolgatni, meg a zenés színházaknak is kellenek valamilyen szinten megtanított emberek.

– Mindenki tanít? Akinek nincs hozzá kedve vagy képessége, az is, csak mert ez az egyedüli lehetőség az aktivitásra?

– Hát, igen. No meg néhányan visszaszerződnek a színházhoz néhány darabra. Itt azért van feladat, főleg az operabetétekben szerepelnek, az azért nem degradáló... – mondja, ám önmagában az, hogy ezt kimondja, jelzi e feladat általában elfogadott értékét... – De látod, most, hogy mondod, tényleg, utána fogok nézni ennek a továbbképzé-

si lehetőségnek, hiszen táncosként öregen, ám viszonylag fiatalon még kellene kezdeni valamit!

*

A *Táncművészek Szövetségében* tapogatózom tovább. Telefonhívásomra Ledniczky Bea szövetségi titkár válaszol kedvesen és készségesen.

– Még tavaly ősszel láttam egy elnökségi ülés napirendi pontjait, melyek között szerepelt egy téma: a táncművészek átképzési lehetőségei nyugalmazás után. Az ülés végéről el kellett jönnöm; sorra került ez a téma egyáltalán? Azóta sem hallok róla – kezdem a tapogatózást.

– Ó, igen, sorra került, de sajnos már a Munkaügyi Minisztérium negatív válaszával. Oda adtunk be egy kérvényt a táncosok utólagos átképzését megcélzó támogatásért. 1966 novemberében visszautasították azzal, hogy csak aktív dolgozók átképzését támogatják, a nyugalmazotti státusz egy viszonylag megoldott egzisztenciát jelent, erre tehát nem tudnak áldozni.

1998-ban ismét megkérdezem, történt-e azóta bármilyen lépés, vagy lépéskísérlet ebbe az irányba. A válasz igen rövid: nem.

*

Nézzünk ismét nyugatra: *táncolnak-e az idősebb balett-táncosok*, azonkívül, hogy a nyugdíjasok legnagyobb része kényelmesen eléldéget a nyugdíjából, egy kisebb részük pedig szintén tanít?

Bárhogy is keresem, az egyetlen valódi szakmai kísérlet Jirí Kylian „Holland Táncszínház 3.” nevű társulata. A Holland Táncszínház 1. a „nagy társulat”, a Holland Táncszínház 2. a junior, s a 3. a senior csapat, Jirí tehát minden nemzedékre épít.

Láttam egy gyönyörű előadást Hágában: Sabine Kupferberg szólóját, melyet Nacho Duato koreografált Kylian akkor 42 éves feleségének.

Sabine Kupferberg nagyszerű táncosnő, ám férje – érthető módon mégsem kívánja túl sokat szerepeltetni, mint a „főnök feleségét”, főleg, mivel a társulatban igen sok a jó, fiatal táncosnő. Sabine azonban – mint minden igazi tehetség – olyan sajátos dolgokat „tud”, amelyek másféle módon is érvényesülni tudnak. Ez adta Kyliannak az alapot az egész „senior”-ötlethez.

Sabine a spanyol Maria del Sol gyönyörű énekhangjára készült 25 perces szólószámot ad elő a hágai „Spui” Színház óriási színpadán. Rajta – fekete göndör hajához szépen illő – hosszú, fekete ruha, mely válltól csípőig testhez álló, s így látni engedi, milyen gyönyörű még mindig a táncosnő alakja, ha teltebb, asszonnyibb is a szokásos balerínavonalaknál. Mozgása erőt sugároz, harmonikus és hibátlan. Ritka kivételnek vagyok tehát tanúja: a művésznőnek sem megjelenése, sem a mozgása nem hangsúlyozza életkorát, s ez egyszerűen annak a ténynek tudható be, hogy a művet kifejezetten az ő alkatará, egyéniségére készítették.

Sajnos nem láttam, de jó kritikát olvashattam a Holland Táncszínház 3. olyan produkcioiról, melyekhez nagynevű koreográfus kollégákat nyert meg Kylian. Ezek között pl. Hans van Manen-t, Mats Ek-et és William Forsythe-ot, s olyan idősebb művészek voltak tolmácsolóik, mint Marcia Haydée és Niklas Ek.

Kyliannak sajnos sokáig nem akadt követője e nagyszerű kezdeményezésben. Idén azonban – a hírek szerint – Stockholmban Mats Ek is elkezdett egy hasonló vállalkozást, tehát a Cullberg Balett-től teljesen függetlenül egy senior produkciós csapat felléptetését. Ennek nyilván legfontosabb pillére felesége, a ma 43 éves Ana Laguna, de valószínűleg még Niklas Ek is előfordul ott, aki viszont már igen sok évvel túl van az ötvenen.

*

Egy másik ilyen nagyszerű „átmentési” vállalkozásra az USA-ban találhatunk. *Michail Barishnikov*, a ‘70-es évek egyik, ha nem „a” legnagyobb balettszillaga döntött úgy utolsó térdműtétje után, 1992-ben, hogy nem kockáztat többet a klasszikus balettszínpadon. S ha nem róla, a már balettsztár korában is oly sokoldalú és nyitott művészről lett volna szó (aki komoly filmfőszerepeket is elvállalt annak idején) – talán meglepődött volna a szakma azon a vagányságon, ahogy „Misha” maga köré gyűjtötte a leghíresebb – sőt akár leghírhedtebb – amerikai kortárs táncalkotókat. Elsőként az amerikai új hullám immáron nagyasszonyát, Twyla Tharp-ot nyerte meg magának, készítsen számára egy kortárs művet. (A kortárs tánctechnikák ugyanis kevésbé teszik próbára az emberi testet, mint a klasszikus balett. Itt a technikai bravúrok helyét másfajta mozgásnyelv foglalja el.) Az elsőprő erejű sikeren felbátorodva, Misha maga köré gyűjt néhány táncost (nem feltétlenül idősebbeket), s elvonul velük egy isten háta mögötti gyönyörű ligetben álló kúriába, melyet „White Oak”-nak hívnak, s melyről vállalkozását elnevezi „The White Oak Project”-nek. Itt készülnek az új művek mindig más vendégkoreográfussal, s innen indul turnéra modern műsoraival USA- és Európá-szerte az exsztár, aki önmagát korántsem sztárolja ezeken az esteken, még ha e műsorok fénypontjának a mai napig is az ő személyes színpadi jelenléte számít is.

*

Pina Bausch, a nagy német táncszínházi alkotó „Szegfűk” című darabját 1983-ban az Avignon-i Fesztiválon láttam először, a mű bemutatását követő évben. Torkon ragadtak a remek alakítások, a darab során felvonultatott egyéniségek. 1995-ben hozták el ezt az előadást a budapesti Vígszínházba, ahol nem várt élményben volt részem: a legtöbb szerepet ugyanazok alakították most is, mint akkor, szemernyivel sem gyengébben vagy fáradtabban, holott e művészek közül már akkor jó néhányan 30-as éveik vége felé jártak.

Pina Bausch tehát képes arra, hogy olyan mozgásnyelven közölje mondandóját, melyre az ő – természetesen nem akármilyen – médiumai szinte életkortól függetlenül alkalmasak.

*

Az európai kultúrán alapuló, a klasszikus balett technikai alapjaira épülő színpadi táncművészetet tehát a kellő „ráfordítással” akár 50 éves korig is folytatni lehet. E ráfordítás alatt elsősorban a mentalitás megváltoztatása értendő. Az együttesvezetők feladata lenne, hogy az idősebb sztárokat ne a rég „kinőtt” szerepeikben tartsák meg, ugyanakkor ne szabadulni igyekezzenek tőlük, hanem merjenek gondolkozni bennük az alkotási folyamatoknál.

Igen pozitív példa erre a *Nemzeti Balett* egyik 1998-as bemutatóján Myriam Naisy „Mokka” című darabja. A hazánkba már másodszor visszatérő koreográfusnő kiszemelt

magának néhány „nyugdíjközei” művészt, akiket egyébként már csak néhány, igen is mozgásigényű operabetétben alkalmaz az Operaház. Készített számukra egy remek jelenetet, amelyben az általuk eladdig kevésbé ismert kortárs táncelemekkel tűzdelve, alaposan megtáncoltatja őket. A művészek szemlátomást lubickolnak a szituációban.

Természetesen azonban nem elegendő csupán a nagy koreográfusokat megnyerni a nemes célnak. A győzelemhez először is azok gondolkodásmódja kéne változzon, akik a tánc ügyeiért felelősek (nemcsak magáé a szakmáé, de az illetékes finanszírozási szerveké is), s csak ezután lesz megnyerhető a közönség.

*

S aki mégsem ragaszkodik a tánchoz, más úton juttatja érvényre előadói tehetségét 40, 50, sőt 60 után?

*

Radnóti Színház – Goldoni „Szarvaskirály”-a Deák Krisztina rendezésében. Titokzatos bölcs öregember szerepében *Fülöp Viktor*. Színrelépése pillanatában lenyűgöz, s onnantól végig fogva tart jelenléte intenzitásával. Nyilván ezért, a jól ismert, már balettművészi pályája során legendássá vált színpadi jelenléteért választotta őt a rendező olyan szerepre, mely sem prózai, sem mozgásfeladatokkal nincs agyonterhelve. Bármit csinál, az meggyőző: mozgása erőt, biztonságot sugároz, s ez az erő dikcióját is áthatja. Ha nem tudnám, hogy a ‘60-as évek balettszínját látom, azt gondolnám, olyan színésszel van dolgom, aki mintha valahonnan messziről érkezett volna; olyasmit tud, ami nem tanítható, s ami erre felé kevesek sajátja.

Az előadás után a füstös, szűkös művészbüfében alig veszem észre, egy sarokban üldögél feleségével, kis, kerek asztal mellett, egy pohár üdítővel. Zavarban vagyok, úgy érzem, közhelyes lenne gratulálni. Csupán annyit mondok (a felületes régi ismeretség engedélyezi): – Úgy örülök, hogy látom!

Azt remélem, ebből kiérződik nemcsak a tetszés, de az afeletti öröm is, hogy a művészt újra színpadon láthatom. Szeme felcsillan – legyintő, lemondó kézmozdulata el-lentmond az áruló szemvillanásnak. Sokéves szenvedés, megpróbáltatás – valljuk meg, némi rájátszással – s a siker, a játék öröme találkozik ebben a két jelben.

Végül csak annyit mond: – Jó, hogy eljöttél! No és hogy vagy?...

*

Egy egész ország tudja, hogy *Szakály György*, aki az operaházi balettegyüttest 1995 végéig igazgatta, 41 éves korában távozásra kényszerült. Jóllehet távozásának nem elsősorban kora az oka (41 év), a táncospálya újrakezdése azonban ebben a korban már lehetetlen. Sehol a világon nem szerződtek ilyen korú táncost, de már 35 évest sem. Kézenfekvő volt tehát, hogy az ex-balettigazgató új szakmai utakat keressen, mégpedig azon a területen, mely már nem volt számára szűzföld: a drámai színházban. Évek óta hol a Játékszínbe, hol a Karinthy Színházba hívták meg egy-egy komolyabb szerepre. Én még akkor néztem őt meg egy angol krimiadaptációban, amikor vagy a balettigazgatói székből, vagy a balett-teremből futott a színházi próbákra.

– Ezt hogy lehet győzni? – kérdeztem akkor.

– Pokoli. De persze élvezem. Kihívás is, ugyanakkor a tudat, hogy rajtam kevésbé

kérhető számon a tökéletes színészi tudás, mint képzett társaimon, jócskán enyhíti a felelősséget.

A színpadra vonzó, szuggesztív férfi lép be; szűrő tekintet, hátralakkozott haj: nem midennapi jelenség. Lehet, hogy előítélet – szakmai múltjának ismeretében –, de járása, tartása jellemez. Egész más lenne ez a karakter, ha nem ezzel a testtel, ezzel a mozgással adnák elő. Szakály György itt a helyén van.

Epilógus: Szakály György ismét táncol az Operaház színpadán. Láttuk Balanchine trikós darabjában, a Szerenádban (még teljesen hiteles, de tudjuk, nyilván nem ez a jövő) –, s láttuk a Somnambulá-ban is, itt már korához illő (sőt, talán még korai) szerepben. Mi lesz a folytatás? Kihull, mert elapadnak a lehetőségek? Lesznek mégis újak? Vagy marad a színjátszás?

Sokféle túlélés létezik.

Gombár Judit: Színház, a szerelmes szakma

A „Műgimi”, azaz Képző-és Iparművészeti Gimnázium maga volt a boldogság. Kár, hogy mindannyiunk számára, akik odajártunk, ez csak később vált világossá. Akkor, az ötvenes évek derekán, csupán azt tudtuk, hogy ellentétben más diákokkal, mi szeretünk iskolába járni. Még a szénszünetben is ott fagyoskodtunk. És hogy ne fázzunk annyira, a fűtetlen teremben táncoltunk. Mimi néni tánciskolája semmi volt ahhoz képest, ahogy mi csináltuk. Szépen, taktusra, ahogy kell. A rádióból kerestünk hozzá zenét. Otthon nagy botrány kerekedett mikor kiderült a turpisság. Bánatomban elbujdoltam, vagyis elgyalogoltam a Bakáts térről a Gorkij fasorba Zotyónak becézett osztálytársnőmhöz. (Ma Zoltán Mária Flóra néven ismert festő.) Édesanyjával egy fantasztikus lakásban laktak, de nekem a vitrin vonzotta legjobban a szemem. Apró, drótra tekert színes pamutból formázott figurák éltek benne mozgalmas életüket. Barátnőm sokat járt Operába, és amit látott, kicsiben elkészítette.

– Jelmeztervező leszek – mondta, és emlékszem, mennyire sajnáltam, hogy ez a jó ötlet nem nekem jutott eszembe.

– Nem baj – gondoltam – majd más mesterség után nézek.

Kisvártatva már dramaturgnak készültem. Lehet az is olyan izgalmas, mint a jelmeztervezés! Aztán a nagybetűs Élet mindent összeagyvált. Már buzgón fordítottam – mi mást – mint Rilket; és egyik fordításommal beneveztem egy szavalóversenyre. Megnyertem. Felbátorodva beadtam jelentkezésem a Színművészeti Főiskolára. Több száz jelentkező közül felvettek... a prózai színész tagozatra.

Okos kislány lévén, el tudtam mondani egy verset úgy, hogy volt eleje, közepe, vége; de a színészetet nem nekem találták ki. De annál inkább a színpadot! A híres, Nemzetis „Tragédiá”-ban statisztáltunk, mint színinövendékek. Mindennél jobban izgattak a világitási effektusok, az átdíszletezések. Ma is emlékszem a legapróbb részletekre. Sőt, Lukács Margit Évájának, Básti Lajos Ádámjának minden jelmezére. „Vérnász”-béli öltözkömet nem szerettem, otthon másikat rajzoltam helyette. Aztán csak úgy magamnak, elkezdtem ruhákat tervezni. Jó vadakat. Kéket zölddel kombináltam, meg lilával. Szúnyoghálóval merevített szoknyák, merész dekoltázsok. Abban a lódenkabátos korban nagyon merésznek éreztem magam. Még adtam a színészetnek egy évet; leszerződtem Kecskemétre. Más örült volna a főszerepeknek, amiket eljátszottam, de az én eszem már másutt járt. Mikor Radó Vili bácsi egy szerepre kölcsönadott Egerbe, szabad időmben beszökdöstem az ottani Főiskolára rajzolni. Keményen készültem a felvételire. Ősztől már az Iparművészeti Főiskola hallgatója lettem. Újra diák! Mintha egy kis haladékot kaptam volna a sorstól, mielőtt belevetem magam a sűrűjébe.

* * *

Hiszek abban, hogy mindenkinek adatott egy élettér, ahol képességei legjobban érvényesülnek. Szerencsétlen az az ember, aki állandóan keresi a helyét, de nem találja.

És örülhet a szerencsájének, aki rátalál arra, amiért született. Sorsom titkos parancsa irányított-e akkor, amikor újra meg újra a színházzal hozott össze?! Ha nem is látszom mindig boldognak – hiszen a boldogság csak pillanatokra látogat meg bennünket – én megtaláltam a mindenség parányi szögletét, a táncszínpadot, ahol otthon vagyok, szabadnak érezhetem magam. Ahol valóság lesz a fantáziámban felsejlő képekből.

Hosszú életutam során sokat fáztam, és volt nagyon melegem is. Végigizgult premierek és kelmefestőben eltöltött, fizikailag próbára tevő órák. Kijózanító költségvetési egyezkedések és a balett-terem testek által felfűtött forrósága. Sok érdekes pályatárs, alkotók, akiknek szívesen szegődtem a szolgálatába, és felfűjt hólyagok, akikre kár volt bizományba kapott tehetségemet pazarolni.

Pályám első húsz éve az akkor frissen alapított Pécsi Baletthez köt. 1961-ben Katorna Ferenc úgy szerződtetett a színházhoz, hogy még két évem hátravolt a diplomáig. Még nála is bátrabban bízott bennem főiskolai tanszékvezetőm, a pedagógiát bohém bájjal és élvezettel ötvöző Z. Gács György, amikor „távolmaradásaimat” fedezte. Így történhetett meg, hogy harmincharmadik tervezéssel védtem meg a diplomámat. Korreferensem az az Eck Imre volt, akitől első „táncleckéimet” kaptam. Ablaktalan kis tervezői szobám a balett-terem folyosójára nyílt, így szimbiózisban éltem az ott zajló élettel. Imre jövet-menet benézett hozzám, és egy szadista kegyetlenségével dobatta papírkosárba terveimet. (Pár évvel később Molnár Éva kiállította a Fészekben kidobott terveim „megmentett” részét.) De ha Eck végre elégedett volt, akkor tűzbe tehettem a kezem, hogy valami érdekeset sikerült kitalálnom. Ez a szó is a pécsi időkre emlékeztet: „kitalálni!”. Minthogy addig nem voltam bennfentes a balett világában, fogalmam se volt, hogy a balettnél „hogy szokás”. Így aztán a saját fejem után mentem, és hályogkovács módjára trikósítottam a magyar balettszínpadot. (A hetvenes évek vége felé is én „csempésztem” be a most már kötelezőnek számító, fényes lycra-dresszt.) Ezekben a pécsi tanuló években voltam a legszabadabb, ma úgy mondanánk: legkreatívabb. Fűtyültem a megszokottra, a kipróbáltra – így gyakran sikerült jócskán meglepnem a szakmát. Például akkor is, amikor a „Sacre” jelmezes próbája előtt öcsémmel együtt odaálltunk a gázrezsóhoz, és önfeledten égettünk lyukakat a drága trikókba. Csak később tudatosult bennem, hogy ezzel az ösztönös lyukasztásos technikával kincset találtam, valamit, ami nemcsak ötlet, hanem későbbi jelmezeim védjegye is lehet. Valamit, ami igazán az enyém; olyan kifejezési eszközt, amely annyi variációt kínál, hogy végigkísérheti egész pályafutásomat. A mesebeli királylány örülhetett így, mikor megfejtette a „hozok is, nem is” rejtélyét. Hiszen a táncjelmeznek is ez a feladványa: takarjon is, nem is; lássam a testet, meg nem is. Stílust szuggeráljon, de legyen a legkevesebbre korlátozva. A kilyuggatott trikó esztétikailag tekintve; maga a játékos egyensúly: a valami és annak hiánya közti váltakozás. A táncos bőrének színe pedig aktív kompozíciós elemmé válik. (Béjart Mahler-estjére készülve egyik ébenfekete táncosán fehér dresszt vagdosztam ki. Lassan körém gyűlt az együttes és fel-felsikoltva jutalmazta a tevékenységem nyomán kibukkanó fényes, fekete bőr adta izgalmas látványt.) Vallom, elég, ha az életben egyetlen egyszer valami lényegi eszébe jut az embernek. Utána egy élet is kevés, hogy az összes lehetőséget, variációt feldolgozzuk. Nem szeretném magam a szá-

zad zsenijéhez, Federico Fellinihez mérni, mikor arra hivatkozom, hogy szegény fejét értetlen kritikusok keserítették, felróva neki, hogy „folyton ugyanazt a filmet forgatja”. Elunva a piszkálódást, rátett egy lapáttal, mondván: „Vegyék tudomásul, csakis azért csinállok filmeket, hogy találkozzam önmagammal.” Végre valaki kimondta, amiről amazoknak fogalmuk se lehet! Hát persze, mi másért rugaszkodnának neki nap, mint nap, miért járnának kálváriákat a művészek, ha nem ezért a mennyei randevúért?! Hát valami ehhez hasonló motívál engem is, mikor időről időre kézbe veszem az ollót.

Az előtörténet pedig a következő. A pécsi években legfontosabb szövetségeseim Ottófy úr, a trikókészítés mestere volt. Ő még méretre kötötte a megadott fazonokat a ma már vastagnak tetsző kreppnylon szálból. A Batthyány utcába jártam hozzá megbeszélésekre. Szörnyűlködve hallgatta, hogy már megint mit eszeltem ki. Aztán nekiállt és megcsinálta úgy, hogy ne fusson fel a szem, hogy mozgás közben ne mozduljon el, sőt ott maradjon a testen az extravagáns jelmez. Ha már végképpen lehetetlennek tűnt neki, amit kértem, sokatmondó mozdulattal kezembe nyomta az ominózus ollót. Talán mégse kellett volna! Mert ezzel indult el a lavina. Alig győzte elszegni, vékony gumipertlivel összetartani mindazt, amit én szétvagdosztam. Én meg vérszemet kaptam, mert megéreztem, ahogy a kezem alatt alakul, válik véglegessé az, amiről papírra rajzolva csak ködös elképzeléseim voltak. Mai napig legszívesebben az eleven alakon, színészen, táncoson modellezem le a ruhákat. Persze ollóval a kezemben, amitől a legtöbb szabász sikítófrászt kap, hiszen nekik kell „törvényesíteni” az én áthághatatlan törvényt nem ismerő ötleteimet.

Ugyancsak a Pécsi Balettnél eltöltött évek ajándéka volt a híres kelmefestő, Márton István barátsága. Magas, szikár, büszke székely ember volt. Majdnem megharapott, mikor azzal állítottam be Holló utcai műhelyébe, hogy az ősi indiai módszer szerint bekötött trikóimat batikolni szeretném. (A batikolás csak évekkel később lett széles körű divattá.)

– Hogy odaengedjen féltve őrzött rézüstjeihez? – Hogy csak akkor derüljön ki, miként sikerült a festés, mikor szétvágjuk a madzagokat? – Egyáltalán egy „civil” hogy kerül a bódító, mérgező gőzök e földalatti szentélyébe?! Engem pedig hajtott a dac és az, hogy az először hazánkban működő kubai koreográfust, Alberto Alonsót mindenáron valami újjal szerettem volna elbűvölni. „Metropolisz” című, a Pécsi Balettnel készült művéhez illettek a kékesfehér alapon világosszürkétől feketéig terjedő elmosódott foltok. Korom- és füstnyomokra emlékeztettek. Azonkívül át lehetett velük rajzolni a táncos testét; kiemelni, vagy eltüntetni a formákat, megnyújtani a lábakat, elvékonyítani a derekat, hangsúlyozni a nyak és váll vonalát. Addigra már, hála Eck Imre kemény leckéinek, tudtam, hogy miben lehetek segítségére a táncosnak. Szóval méregettük egymást Márton úrral. Miután néhány „véletlen”, forró festőlével való lespriccelés után se tágítottam; megtört a jég. Mire a kibontás izgalmas műveletéig eljutottunk, életre szóló barátság kötött össze bennünket. Kipirultan, mint a gyerekek, kiáltottunk fel egy-egy jól sikerült szabálytalan mintánál. Később féltve őrzött műhelytitkait bízta rám. Jó hasznát is vettem mindnek, például, mikor Brüsszelben egyik Béjart-premieremre készülve, megbetegedett a színház festője, és ha nem akartam botrányt, magamnak kellett több tu-

cat jelmez megfestenem. Egyedül kínlódva a világ legsötétebb színházi pincéjében – áldottam – és áldom ma is – nagylelkű mesteremet.

De maradjunk csak a tanulóéveknél. Pécsen kezdtem díszletet is tervezni. Mindig vallottam, hogy minél kevesebb ember „felelős” egy előadásért, annál jobban koncentráldódik a szándék, körülírtabb a lényeg, és bátrabban szorítható háttérbe a lényegtelen. Ahogy a szereposztásban, úgy a darab megvalósításában is különböző hangsúlyú a szerepek megoszlása. Ebben nincs két azonos követelményű előadás. Van, amikor főszerep jut a ruháknak, van, amikor csak arra kellene, hogy a prímét vivő világítás megüljön rajtuk. Egyszer díszlet és jelmez azonos színnel, mintával bolondítja meg a látványt. (A nyílt színen belevész, eltűnik, majd újra előjön a szereplő.) Máskor a díszlet a végtelen tér képzetével, a semmivel operál. (Ez a legszebb és legnehezebb feladat.) Egyszóval nem célszerű, ha több tervező egymást túllicitálva szeretne kitűnni. Az előadás harmóniája, a lényegre való figyelem aprózódhat el. A látványért – melybe díszlet, világítás, jelmez és maszk tartozik – ma már egyre gyakrabban egyetlen művész vállal felelősséget. Szerencsés csillagállás, ha ez a személy maga a rendező, vagy koreográfus; mint Peter Brook, vagy Robert Wilson esetében. Évekkel később a magam bőrén is kipróbálhattam ezt a színházi „mindenevést”. A szükség megkövetelte, hogy még más színházi feladatköröket is ellássak. Tehát az elképzelés számomra így bizonyított.

A főiskolán megtanították nekünk a viselettörténetet, a szabásminták elkészítését, a díszletelemek klasszikus formáit, a színpadi gépezet működését. De. A tervező mégis úgy lép be egy varrodába, cipésműhelybe, a parókakészítőkhöz, vagy még inkább az asztalos, lakatos, festő, vagy szobrászműhelyekbe, mintha nagybátran őserdei kalandra adta volna a fejét. Még macsétát is tanácsos magával vinnie. Hiszen ösvényt kell vágni olykor-olykor. Érett fejjel megértem, hogy minden szakma védi a maga territóriumát. Mégis életem lidércnyomásos emlékei közé tartozik, mikor először léptem át valamelyik teátrum egy-egy műhelyének küszöbét, azzal a lehetetlen szándékkal, hogy elfogadtassam magam, sőt netántán végül meg is csinálják, amit kérek. Nagy cirkuszok és holtodiglan-holtomiglan szövetségek születtek így. Ha van igazság pillanata a bikaviadalban, létezik valami ilyesmi a tervezői munka folyamatában is, és ezek a pillanatok a műhelyekben történnek. Döbrent csendek, egymásnak feszülő indulatok közepette öltenek testet a látomások. Aztán megbékélve együtt visszük – mint a születésnap tortát – a rendező, a szereplők és végül a közönség elé.

* * *

1962 nyarán meghatározó élmény ért. A Pécsi Balettet meghívták a Bayreuth-i Ifjúsági Fesztiválra, és én is velük mehettem. A nagyszínházban éppen a Wagner-szezon zajlott, és különböző fondorlatok után bejutottam a „Tannhäuser” akkori előadására. Az a Wieland Wagner rendezte, kinek géniusza azóta is fájdalmasan hiányzik az Ünnepi Játékokról. A Vénusz-barlang jelenetben fellépett a „XX.Század Balettje”, Maurice Béjart frissen alakult együttese. Harminchárom méter magasból, hatalmas hálóban eresztették le a lányokat. Az ereszkedő hálóra éhes vadak, a földön várakozó fiúk vetették rá magukat, majd örületes bacchanália kezdődött. A csodálatos Grace Bumbry Vénuszként arannyal kifestve trónolt az előtérben, míg háta mögött meztelen testek kavaroztak. Ez

volt a szezon botránya. Pedig a meztelen táncosok állig fel voltak öltözve, csakhogy testszínű trikóikra szemérmetlen ábrákat, magát a meztelenséget festették.

Maurice Béjart-t ismertük már a nálunk is vetített filmjéből, „A magányos ember szimfóniá”-jából. Mégis döbbenetes „belépője” a színházi kantinba örökre bevésődött az emlékezetembe. Megállt a lépcsősor tetején, jobbján a vállig érő hajú Germinal Casado egy hófehér pincsivel, balján fiús alkatú lány, koponyára simított frizurával. Átható zöld szemét végigjáratta a zibongó tömegen. És az evőeszközök egy hosszú pilla-natra megálltak a levegőben. Ő mozdult először: elégedetten aláereszkedett, és elve-gyült a sokadalomban. Szememmel követtem, majd odamentem az asztalához. Életem-ben először és utoljára – a színházi belépőmre – autogrammot kértem. Annyit firkantott oda, hogy : Souvenir M. Béjart. Több mint tíz év múlva, a második közös bemutatónk előtt mutattam neki a megsárgult kártyát. Kézbe vette, majd még egyszer aláírta : Maurice.

* * *

Most egy olyan időszak következik, amelyben kiteljesedett életem és a táncszín-padhoz való kötődésem. Visszatekintve, csodálatosan szépnek, gazdagnak látnám, ha nem ismerném a kiábrándító véget. Nem kis időről, huszonnégy évről van szó. Tudom, mindenkit, aki írásomat olvassa, bevallva – bevallatlanul érdekel, milyen köntösbe búj-tatom ezt a többszörösen összezagyvált történetet. Hiszen életemnek és pályámnak azon része következik, amely ugyan nem az én ízlésemnek megfelelően, de minden elképzel-hető hazai médiát megjárt. Mindenki tud valamit. Csak nagyon csendesesen szeretném megjegyezni: senki nem tud semmit. És ezt az ignorálást én se tudom eloszlatni, mert az én ismereteim is végesek. Sőt most már szeretném is, ha tudatlanságom kitartana hát-ralelvő életem végéig.

Ugye furcsa, hogy választott hivatásom történetét magánéleti részletekkel dúsítom? Mit tegyek, ha e kettő úgy fonódott össze, hogy még sebész kése se választhatná szét. Tehát kezdjük az elején. 1969 kora tavaszán Eck Imre gyors egymás után mutatta be Belgrádban és Budapesten a Henze-zenére koreografált „A sellő”-t. Téli hóban-fagyban a két operaház között ingáztunk. A díszletet kedves kollegám, a szelíd, azóta végleg el-távozott Makai Péter tervezte, és én voltam a jelmeztervező. A belgrádi premiért éppen csak megúsztuk, máris a magyar változat főpróbái zajlottak. Én először tehettem be a lábam az úgynevezett „Királyi Operaházba”, a hazai balett fellelegvárába, és hazudnék, ha azt állítanám, hogy ez simán ment. Hiszen nem alkalmazkodni, hanem robbantani ér-keztem. Tudom, ez a hév abszolút fölöslegesnek tűnhet, de gondoljuk csak meg, kikkel hozott össze a sors. Márk Tivadar a vezető jelmeztervező. Ő ugyan apám osztálytársa volt, és kiskoromtól ismert, de előzőleg inkább lebeszélte minket a színházról éppen a ballerinák hisztériáit ecsetelve. Aztán az akkori színpadi nagyok: Orosz Adél, Róna Viktor, Fülöp Viktor, Szumrák Vera és a második szereposztás: Aradi Mari, Dózsa Im-re, Sterbinszky László, Kéessy Marika. De benne volt a darabban Forgács Józseftől kezdve Dvorszky Erzsikéig mindenki, aki számított. Lassan fogadtak be, és addigra én is megszerettem őket. Elérkezett a döntő fordulópont; a jelmezes főpróba. Még előtte való este észrevettem, hogy a második felvonásban szereplő köpenyekre elkelve egy-

két díszítéssel több. Mivel addig ilyen nagy színpadon nemigen dolgoztam, félttem, hogy mértékletességre való törekvésem inkább hiányosságnak fog látszani. Enyhén fényes, különböző texturájú anyagokkal dolgoztam, és ezáltal a világításnak nagyon ki voltam szolgáltatva. Késő este bementem a jelmezkészítő műhelybe, hogy korrigáljam a vélt hibákat. Már mindenki hazament, csak kedvencem, Csöre dolgozott még. (Csöre ingvarrónő és meghatározó személyiség a Magyar Operaház nem látható fertályán.) Ketten nekiláttunk, és lebegő, ezüst „rollnikat” erősítettünk a köpenyekre. Figyelmeztettem őt, hogy a „szőrös” anyagból készületeket ne varrja a táncosok karjához közel, mert felsértheti a bőrtüket. Fáradt lehetett, mert elvettette... és ebből beláthatatlan következmények származtak.

Másnap a jelmezes főpróba rendben, szokatlanul simán jutott el a második felvonás hatásos nagyjelenetéig. Az egész balettkar beszállt a zsinórpadlásról leereszkedő csónakokba, lassan ringatózva repültek felfelé, majd egy megadott pillanatban kibújtak köpenyeikből és azt a mélybe lebbentették. Fények, drapériák villantak; gyönyörű volt. Én már majdnem hátradőltem élvezni a látványt, mikor tudatosult bennem, hogy mindenki végigcsinálta a jelenetet, kivéve egy fiút, aki elejétől fogva sértett arccal, köpeny nélkül mozgott a színpadon. Lehet, hogy csak én vettem észre, de én viszont nagyon mérges lettem. Számomra az egész el volt rontva. Minden, amiért heteken át munkálkodtunk. A függöny összecsapódása után fúriaként rohantam fel a színpadra:

– Ki volt az, aki nem vette fel a köpenyét? – A táncosok tömege egy csapásra szétnyílt:

– A Markó – hangzott mindenfelől, és ott állt egymagában az az ember, aki elkövetkező huszonnégy évemet meghatározta.

– Nem tehetek róla, nagyon szűrt a hónáljam alatt – mentegetőzött. (Csöre, Csöre mit tettél?!)

Új fejezet. Új feladat. Az Operában a fiatal Fodor Antal „Az áldozat” című egyfelvonásosára készülünk. Megint ki kell találnom valami sosem látottat, hiszen most az egész csapatnak is bizonyítania kell, mindenki pályája elején áll. Tehát puha, vastag előfonalból szabálytalan hálót kötözök a meztelen testekre. Messziről úgy látszik, mintha kötelekkel gúzsba volnának kötve, és mégis minden mozdulat plasztikus. Ez a jelmez nem kétdimenziós papíron, hanem inkább szobrászi igénnyel a térbe feszülő testen készült. Az izmok szabadon látszanak; a barnásvörös kötelek között elevenen él a bőr színe. Markó Iván, mint ifjú ígéret, a főszereplő. Minden este én adom rá a kötelekből álló jelmezt, mert ő az egyetlen, aki nem tudja egyedül felvenni. Boldogan megteszem, hiszen „együtt járunk”. Mindketten bolondulásig imádjuk, éjjel-nappal kifogyhatatlan témánk: – a tánc. Akkor úgy tűnik, ez elég szilárd alap a közös élethez.

Vita csak akkor támad köztünk, ha a modern balettre terelődik a szó. Nekem könnyű, én már láttam Béjart-t. Ő viszont makacsul romantikus hercegszerepek végtelen sorát képzei maga elé. A nézeteltérés odáig fajul, hogy hallván a Béjart-együttes lodzi vendégszerepléséről, megveszem a jegyeket, Lőrincz György balettigazgatótól elkérem Ivánt, aki csak akkor eszmél fel, mikor már a repülőgépen ülünk. Még ott is kétségeit hangoztatja. De az is ő, aki az előadáson rekedtre bravózza magát. Úgy térünk haza,

hogy világossá vált, neki egyetlen célja lehet: bejutni a „Ballet du XXème Siècle”-be. És ezért minden követ meg kell moztatnunk. Ma már hihetetlen, hogy mi minden tilos, sőt büntetendő cselekmény volt 1970 táján. Például nem volt szabad külföldön próbát táncolni. (Csak háromévenként lehetett egy hónapos kinntartózkodásra útlevelet kérni. A kiváltható valuta pedig eleinte 70, majd gigászi 100 dollár volt.) Nagyon bonyolult haditervet fundáltunk ki. Utolsó belgrádi dínárjaimat beváltva, kiszárnyashajóztunk Bécsbe. (Béjart-ék nyoma oda vezetett: felléptek a Bécsi Ünnepi Heteken.) Ivánnak be kellett jutnia a balettgyakorlatra, mégpedig akkor, mikor maga Béjart is jelen van. Iván csúcsformában volt; a hatásban nem kételkedtünk. Véletlenül megismerkedtünk az akkori együttesben táncoló Maina Gielgud édesanyjával – láss csodát – a magyar Gordon Zitával. Ő segített megértetni Béjart-ral, hogy nem szerződethet le csak úgy egy magyar táncost. Ahhoz némi kerülőút kell. Így történt, hogy a nagy Monsieur Maurice Béjart csak egy pesti táncossal tudta elképzelni a Várnai versenyen való koreográfusi szereplését. Ami ugye azt jelentette, hogy Markó Ivánnak partnernőjével, Metzger Mártával okvetlenül Brüsszelbe kellett utaznia az „Opus 5” betanulása végett. A várnai verseny nem sikerült ugyan jól, de így legalizálódott a Béjart-ral való kapcsolat. Elég naív történet, de a Művelődésügyi Minisztérium teljhatalmú asszonyának némi virágcsokrok után kiesett szájából a sajt, és igent mondott. Közben Jorge Donn és Daniel Lommel, a két nagyszerű Béjart-táncos, Mainával együtt fellépett Pesten. Óriási sikerrel. Minden összevágott. Jöhetett a kiszereződés procedúrája.

Ehhez az kellett, hogy három év, és első házasságom válása után, hivatalosan is egybekeljünk. Pedig viharfelhők gyülekeztek rendszeren, de a szent jelszó: a hivatás, minden kétséget elsöpört, minden problémán átlendített bennünket. Ugrás a sötétbe! Kijeljesedő szakmai tevékenységem beláthatatlan időre való felfüggesztése, és „kiszolgáló személyzetté” való degradálásom egyenlőre nem zavart. Felmondtam minden szerződésemet és 1971. augusztus 4-én Iván után kiutaztam Brüsszelbe. Persze volt bennem annyi önbizalom, hogy higgyek abban, valahol ott különben is szükség lesz arra, amit tudok. Mindenesetre abban a pillanatban számomra sem az én karrierem volt elsődlegesen fontos. Akkor még rendületlen volt bennem az a tudat, hogy két ember kiegészítve egymást, szilárdabb egységet képez, mint külön-külön. A kezdeti idők minden fizikai terhe rám hárult. Idegen városban kellett berendezkedni, megszokni szokatlan dolgokat. És ez bizony nagyon keserves, embert próbáló. Aki csinálta, csak az tudja igazán! De tele voltam izgalommal, hiszen a bálványozott Béjart közvetlen közelébe kerültem. Sőt pár hét múlva, az évad első turnéjára indult az együttes, és miközben búcsúzkodtunk, Maurice kezembe nyomta lakása kulcsát, ezzel a kérdéssel:

- Szeretsz zenét hallgatni?
- Igen, persze! (Bien sur!)
- Akkor menj fel hozzám, akár ott is aludhatsz. A bejárónőt úgy hívják, hogy Flore.

Nem tudom, bátortalan franciámmal milyen hálát rebegetem. Az igazság az, hogy ő első perctől kezdve tegezett, és noha csekély tíz év korkülönbség van köztünk, sose tegeztem vissza. Valami tudatalatti bűvölet nem engedte. Soha olyan szívdobogást, mint mikor elfordítottam a kulcsot a Rue du Carpe-béli garzon ajtajában. És tényleg hallgat-

am zenét, belemélyedtem Maurice könyveibe és itt-ott fellelhető titkaiba. Gyűjtöttem az anyagot egy nagyszabású előadáshoz, mely csak az én fantáziámban létezett, de hús év elteltével meg is valósult „Izzó planéták” címmel. Addig bizonyos vizeknek le kellett folyniuk. Tudniillik, Brüsszelnek is van folyója, csak nem látható. Ott kanyarog közvetlenül a város alatt befedve. Mégis fel kell rá készülni, hogy egyszer kibukkan. Fontos a készenlét!

Hogy mennyire, azt ott a XX. század Balettjének árnyékában megtapasztaltam. Három év telt el, és mikor már majdnem belesimultam a kétségbeejtően fagyos hétköznapiakba, Maurice hivatott.

-Na, végre egy olyan feladat, ami neked való. Mahler III. szimfóniájának IV. tételét szeretném megcsinálni. Nagy ruhák kellene. Fantasztikus fejdíszekkel. Aztán egy perc alatt levetik az egészet és akkor szinte meztelenek. Mert vagy díszletet helyettesítő jelmezek jók a színpadon, vagy elég egyszál trikó. Mikor felmegy a függöny, tizenkét táncos háttal áll, magasított cipőkben, óriási köpenyekben, furcsa koronákkal, lassan vonulnak a színpad mélye felé. Így.

Egy pirinyó teakonyhában szorongtunk, mely két ház tetőtérét összenyitó térben lebegett. Valami ragacsos keleti édességet majszoltunk. Egy szinttel lejjebb párnákon ülve táncosok zsibongtak. És Maurice elindult. A kistermetű koreográfus körül kitágult a tér, ő megnyúlt, mozgása idézte a láthatatlan palástot. Nem mondott többet. Hogy mekkora felelősséggel ruházott fel, arra csak később, gyötördéseim hosszú hónapjai alatt, döböntem rá. Mert ugye, most aztán élet-halál kérdése volt, hogy meg tudom-e mutatni mi bujkál bennem?! Úgy dolgoztam, mint egy megszállott. A sok turné miatt rengeteget voltam egyedül. Készültek rajzok, színes vázlatok, de semmi sem tetszett igazán. Nagyon magasra tettem a mércét. Fogalmam se volt; felérek-e odáig? Addig vacakoltam, amíg kifutottam az időből. Az együttes Párizsban a Palais de Congres-ben lépett fel, és úgy beszéltek meg, másnap utánuk megyek, hogy megmutassam a terveket. Este minden addigi kísérletemet félrelöktem. Négy fehér kartont a földre terítettem, és nekiláttam előlről az egésznek. A félelem hideg verítéke ült rajtam, és mint egy delíriumos álomban, rajzoltam, kentem a festéket, csináltam, csináltam. Azt hiszem, csoda történt; mert mikor kivilágosodott, hitetlenkedve bámultam arra, amit a papíron láttam. Sikertült!

Tulajdonképpen nem lepett meg, hogy Béjart, miután kirakta az egészet a terem padlójára, lehasalt elé, mint gyerek az új játékához. Nem is titkolta, hogy tetszik neki, ami előtte fekszik. Úgy éreztem, megérdemlem az elismerést. A poklok poklát jártam meg érte.

Hátra volt a megvalósítás. Tapasztalatból tudtam, a realizálás folyamatában, minden elképzelés kompromisszumok sorozatán megy keresztül. Az anyagok nem úgy viselkednek, mint szeretnénk, és nincs már pénz megfelelőbbre. A szabászok szűrnak el valamit, de nincs már lehetőség korrigálni a hibát. Esetleg a szereplő úgy veszi fel a próbababán csodás holmit, hogy az egy csapásra ronggyá változik rajta. És még hosszú a sora az orvosolhatatlan nyavalyáknak. Elhatároztam, hogy ezúttal elejét veszem mindennek. Kapóra jött, hogy egy nagy operabemutatóra készült a Théâtre de la Mon-

naie, (azaz a brüsszeli Operaház.) A műhelyek, mint mindig mindenütt a színházi világban, túl voltak terhelve. Így aztán mindenki örömmel vette, hogy beszállok a kivitelezésbe. Reggeltől estig szabtam, ragasztottam, rétegeztem köpenyeim díszítését. Egy újfajta kollázstechnika alakult ki a kezeim között. Magam válogattam a gyönyörű, méregdrága textilek között, és kíméletlenül miszlikre vagdostam őket, hogy egy új rendbe rakva más minőség adódjon belőlük. Az alsó rétegek különböző tónusú fémszálások voltak, erre jöttek a színes csipkedarabok, majd tüllök, áttetsző, fátolvékony rétegek tettek sejtelmessé a textúrát. Szép plasztikája lett, melyből ki-kicsillantak az alsó, fémes fényű foltok. Más dolgokat is „kitaláltam”. A tizenkét táncos balról jobbra a spektrum színeit kapta, melyek átjátszottak egymásba. Niklas Ek vikingszőke hajához illett a hideg kék, majd lila, kékesbordó, meleg bordó, piros, narancs, napsárga, sárga, sárgászöld, zöld, türkizzöld és újra kék következett. Az ornamentikát; a fő motívumokat bogarak, kételtűek, kígyók és teknősök inspirálták. Milyen jó, hogy évekkel előbb Molnár Éva a Fészek könyvtárában kezembe adta az állatvilág csodáinak képeit! Mint annyi más művész hasonló módon segítve, akkor is tudta, megérezte, mire lehet szükségem!

Luciana Savignano, a Milánói Scala szólistája vendégként táncolta a női főszerepet. Furcsán érdekes arcú és alkatú balerína. Ő az – aki Cocteau szavait idézve: – a maga módján tart a szépség felé. A háta meg egyenesen gyönyörű. Ezt látva a próbákon, olyan mély dekoltázst kanyarítottam hátul a trikójára, hogy csak kézi öltögetésekkel lehetett „rászobrászni” a testére. De elértem, hogy a néző is megcsodálhatta Luciana kivételes adottságát.

Hitomi Asakava – Béjart híres japán Júliája – (túl a harmincon) kislányt alakított a darabban. Neki is jutott az ollós ötleteimből. Dekoltázsra köré virágszirom alakú kivágások kerültek, melyek közül szép ívű nyaka, mint a virág bibéje emelkedett ki. Vastag szálú haját – mellyel Victor Ullate kollégája télikabátgombot varrt fel – a füle fölött két farkocsba kötötte, és mindez elég volt neki, hogy egy ötéves gyereket élethűen megidézzen. Maggi Maren valóban kislány volt, különleges érzéke a groteszkhez kiemelte őt a többiek közül. Béjart-t ugróiskolás koreográfiára ihlette. Melegsárga trikójában, nyaka körül a virágsziromformákkal napraforgóra emlékeztetett.

Sokat tanultam ezektől a különleges egyéniségű táncosoktól. Béjart úgy válogatta őket össze, mint egy kényes igényű műgyűjtő. A fényes fekete bőrről, fantasztikus humorral megáldott Diana Gray kétoldalt végig csipkézett barna trikóját hazahoztam „emlékül”. Csúnya dolog, de jól tettem, mert később ráadhattam Bombicz Barbarára a győri, igazi Földanyára, „A nap szerettei”-ben!

És elérkezett a Mahler-bemutató. Abban a Monte Carló-i Operában, melynek előterében Leon Bakst-nak, Gyagilev zseniális tervezőjének makettjei vannak kiállítva. Meghatottságomat elnyomta, hogy még mindig találtam kiegészíteni valót a nagy ruhákon. Így aztán az utolsó éjszakát is a színház pincéjében töltöttem. Kérésemre bezártak, mert a pincerendszeren keresztül megközelíthető volt a Kaszinó, és biztonsági okokból éjjelre átjárhatatlanná kellett tenni. Mikor kiszabadultam önkéntes fogságomból, és kiléptem a téli verőfényes reggelbe, sötét foltok ugráltak a szemem előtt. Alig találtam meg közeli szállodánkat. Persze estére kialudtam a fáradtságot, és beültem az exkluzív

közönség soraiba. A szépséges Grace Kelly is megérkezett balettos lányával, Caroline-nal. Aztán elérkezett a kezdés pillanata. Sötét. Félek, hogy szomszédaim is hallják dörmögő szívdobogásomat. Megszólal a fájdalmas mahleri alt szóló. Feltűnnek az én óriásaim. Lassan jön fel rájuk a fény. És életemben először nem haragszom azért, hogy alkalmatlan helyen kitör a taps. Észre sem veszem – a fáradtság tehette; – ömlenek a könnyeim.

A „Ce que l’amour m’a dit” („Amiről nekem a szerelem beszél”) sikerén felbuzdulva Béjart még aznap a banketten megígérte, hogy kiegészítve második résszel, egész estét betöltő Mahler-darabot készít. Én azt hittem, életem legboldogabb napját élem. Aztán jött a feketeleves. Nem tudom miért, de állandóan tolódott az új bemutató, valahogy mindig közbejött valami. Turné, felújítás, szünet. És Maurice-t el kezdte zavarni saját ígérete. Kerülte a velem való találkozást, és ha mégis összefutottunk valahol, sürgős ügye támadt. Pedig én egy szót se szoltam, csak vártam. Hazajártam tervezni; Pécsen Tóth Sanyival, a Budapesti Operában Seregi Lászlóval dolgoztam. A mai napig az én ruháimmal játszott Dohnányi-balettet, a „Gyermekjátékok”-at készítettük elő. Jó volt újra azoknak a nagy táncosoknak tervezni, akik az évek során barátaimmá lettek.

Ha kinn voltam Brüsszelben, megint háziasszony és sofőrszerepemet alakítottam. Akkor már jobban lehetett szakmai utakra külföldre utazni, és így megfordult nálunk a kevés dollárral felszerelt magyar értelmiség apraja-nagyja. Én boldogan kalauzoltam és etettem őket. Szívesen csináltam, valamiféle missziónak éreztem. Szegvári Kati intelme csak évekkel később értette meg velem, hogy vigyázat, az emberek rettentően utálják, ha azt képzelik, hálásnak kéne lenniük.

Egy csontfagyasztó brüsszeli napon a számtalan átjáróház egyikén siettem keresztül, mikor nagy ijedtségemre, valaki hátulról megfogta a copfomat. Mikor megfordultam, Maurice vigyorgó arcát pillantottam meg. Mint a gyerek, aki rossz fát tett a tűzre:

- Comment tu vas? (Hogy vagy?)

- Ca va bien! – volt a sztereotíp válsz. Mondjam azt, hogy elég vacakul? Ez franciául lehetetlen! És különben is, hogy mondják azt, hogy vacak? Vannak dolgok, amiknek csak magyarul van értelme! Maurice belém karolt, és mintha tegnap beszélgettünk volna utoljára, előadta, hogy a következő teljes Mahler-est Tokióban lesz, három hónap múlva, de a jelmezeknek sokkal előbb késznek kell lenniük, mert hajón mennek. Minden részletre kitért. Arra is, hogy hosszú, piros, fehér és fekete (a Zen buddhizmus szertartásos színeire utaló) leplekkel fogunk dolgozni. És kért, hogy egy hat méter átmérőjű napkorongot is csináltassak, de úgy, hogy szétszedhető legyen, mert a turnékon így könnyebben lesz szállítható. (Hajlított, összedugható csövekből kört csináltattam a lakatosokkal, arra feszítettük fel a jól világítható, fehér fóliát. Bevallhatom, hogy „A nap szerettei”-hez később megismételtem ezt az eljárást.)

Japán régóta vonzott. Hosszas, türelmes várakozásom jutalmának éreztem, hogy ott lesz az ősbemutató. A második rész címe: „Ce que la mort m’a dit” (Amiről nekem a halál mesél) volt, így ezüstöt, feketét használtam, hogy temetési hangulatot érjek el. Pár nappal az együttes előtt érkeztem; kellett egy kis idő az utaztatást megsínylő nagy köpenyeket, fejdíszeket rendbe hozni. Húsz japán lány a földön térdelve öltögette a sok-

féle fekete és ezüst anyagból kollázstechnikával készült, leterített ruhát. Hirtelen megláttam, a fal mellett álló, szuper varrógépeket. Kérdeztem, hogy miért nem azon dolgoznak? Felvilágosítottak, hogy így tíz varrónővel többnek jut munka, tehát nem kétséges, hogy így helyes. Más leckét is kaptam Tokióban. Az egyik fejdísz túl fényesnek találtam, és szokásomhoz híven felkaptam egy fekete spray-t, hogy lefújjam. A különben kínosan udvarias japánok úgy ugrottak rám, mint a tigrisek. Itt nem, itt nem! – tiltakoztak izgatottan. Kivonszoltak egy kis lichthofszerű udvarba. – Csak itt lehet a levegőt szennyezni, san! – fordította le franciára a hangzavart francia kísérőm, Naka. Megint más. A japán taxisofőr, de a színpadi díszítőmunkás is fehér kesztyűt húz, mielőtt munkához lát. Nincs ujjlenyomat, koszolás a díszleten. Mindannyiukon kis fülhallgató, mikrofon, nincs ordibálás, csak halk zümmögés. Így érthető, hogy az első és egyben utolsó főpróbába a premier napján, délután volt. Egy hangos szó, zökkenő nélkül. Én meg ahelyett, hogy úsztam volna a gyönyörben, a nézőtérén az imádott Bójart oldalán ülve – édesdeden elszunnyadtam. Ki érti ezt?

* * *

Hétévenként, azt mondják, kicserélődik az ember. Nekem is elég volt ennyi Brüsszelből. Még szinte az utolsó pillanatban megterveztem a „Lédá”-t Maja Plisszeckájával és az anyagi Donnal a főszerepben. Párizsban volt a bemutató az ominózus Palais de Congres-ban. Érdekes, ahogy emberek, darabok, helyszínek, ismétlődő motívumként folyton visszatérnek az élet során. Csakhogy most nem mi voltunk a házigazdák, hanem a vendég szereplő moszkvai Bolsoj, élükön Vlagyimir Vasziljevvel. Őt még Brüsszelből ismertem, mikor a Petruskát táncolta a Bójart-verzióban. Akkor nem tudott betelni az én paprikás csirkémme!; naponta meglátogatott. Bezzeg most két szomszédvár harcosai lettünk, a két tábor; az oroszok, meg Bójart csapata; ellenségesen méregette egymást. A főpróba előtt Donn összehalézott Maurice-szal és eltűnt. Egész Párizst tűvé tettük érte. „Pliszi” boldog volt, mert minden fotós őt fényképezte. A bemutató persze nagy sikerrel lement. Nem igazán izgultam, hiszen már Párizs és Győr között pendliztem. A számomra igazán izgalmas dolgok itthon történtek. Nagyban folytak a tárgyalások a Győri Balett megalakulásának érdekében, és mivel Markót szerződése még a Bójart-együtteshez kötötte, Kiss Jancsival és Krámer Gyurival én jártam a magas illetékesekhez egyeztetni. Sőt a puccsszerűen gyors szerződötéseket is én írtam alá Cserhalmi Imre győri igazgató jelenlétében a Negro presszóban. Mire eljött 1979 tavasza, Markó Ivánt a Győri Balett igazgatói széke készen várta.

Pályámnak legtevékenyebb korszaka következett. Brüsszelben volt rá lehetőségem, hogy sok mindent ellessek. Itt volt az ideje, hogy hasznosítsam. Láttam, milyen buktatói vannak egy együttes működtetésének. Hogyan kell turnékat előkészíteni, tartani a kapcsolatokat. Hogy minden együttesnél egy név köré kell felépíteni az „image”-t, mert a közönség ezt szereti. Mi az, amit a plakáton szerepeltetni kell, és milyen formában? Nem utolsósorban megtanultam, hogyan kell egy balettet dramaturgiaiilag megkonstruálni, zeneileg felépíteni, majd színpadra tenni. Jól jött, hogy annak idején tíz évig zenét tanultam, hogy dramaturgnak készültem egy ideig, hogy Pécsen annyi mindent megtudtam a balettről, és végül, hogy Bójart-nál kipróbálhattam magam. Úgy éreztem, eddigi életem minden mellékága végre közös mederbe terelhető.

Szerencsés csillagállás alatt született meg a Győri Balett. Évekkel később már elképzelhetetlen, hogy ilyen közönségigénnyel találkozson egy művészeti tevékenység. A balettszínpadon sok olyan igazságot ki lehetett „mondani”, amire akkor az emberek ki voltak éhezve. A hatalom természetéről, az emberiség keserves küzdelmeiről, az egyén és a társadalom konfliktusairól szóló darabokat úgy lehetett készíteni, hogy nem kellett törődni azzal; patetikussá válsz-e, vagy sem? Szégyellni való-e az érzélem, vagy vállalható? Születtek sorban az előadások, és örületes közönségsiker kísérte a győri együttes minden megmozdulását. Szinte tüntettek mellettünk.

„A Nap szerettei” záróvizsga-előadása és első, kirobbanó sikere volt a végzős osztálynak. A napokban láthattuk egy adásban az előkészületekről forgatott televíziós felvételeket – történetesen az én portréfilmemből kivágott részt – tehát a legenda tovább él. Még ha a legendáknál szokásos túlzásokkal, tévedésekkel is. A „Stációk” már arról szólt, amiről abban az időben kötelességünk volt szólni: a hatalom és az egyén konfliktusáról.

„A szamuráj” Fülöp Viktornak biztosított rangjához méltó színpadi visszatérést. A fehér, óriásszárnyú madarak az én ötletemként kerültek az eredetileg csak férfiakat szerepeltető darabba. A zenei összeállítás feladata is rám hárult. A díszlettel mai napig bajlódom, mert annak ellenére, hogy az én saját terveim valósultak meg, más néven fut. Legfőbb bizonyítékom az igazamra, hogy a sokszor fotózott szamurájszékről csak én tudom, mit jelent. Sajnos, ilyen és ehhez hasonló problémák végigkísérik az életemet. Úgy látszik, rám van írva, hogy csak morgok, de nem tudok harapni.

„Az ősök és utódok”-ban felvonultathattam látványtervezői ötleteim arzenálját. Bernstein „Kaddis szimfóniá”-ja megmozgatja a képzelőerőt. Munkámat az 1980-as év díszleteként tartják számon. Két, kerekre szerelt, boltíves lépcsőelemmel, melyet felpolírozott fémlappal béleltünk; több, egymástól eltérő képet lehetett pillanatok alatt létrehozni. Magam festettem meg – a „Nap szerettei” Földanya szoknyájához hasonlóan – a száz négyzetméteres szivárványos, lehulló felezőfüggönyt.

„Az igazság pillanata” a Győri Balett történetének talán legsikeresebb pillanata. A Federico Garcia Lorca költészetétől ihletett darabban teljes fegyverzetben mutatkozott meg az együttes minden erénye. Markó Iván is ekkor érett be szuggesztív színpadi előadóvá. Ezzel az egész estét betöltő táncszínházi előadással végigturnéztuk a fél világot, és mindenfelé óriási ünneplésben volt részünk. Sajnos, csak spanyolföldre nem jutottunk el. Mai napig fájlalom.

„A csodálatos mandarin”-unk keletkezésének fájdalmas történetét már egyszer megírtam, és a „Zene, zene, zene” le is hozta. Itt csak annyit, hogy először alkalmaztam a szem optikai megcsalattatásán alapuló színpadi megoldást. Egy véletlennek köszönhetően. A Győri Színház nézőterére belépve, látom, hogy éppen eresztik le a hatalmas világítási tartókat. A nézőtér sötét, de a mozgó lámpasorok fényei mind világítanak. Egy tört pillanatig úgy tűnik, a reflektorok állnak, és maga a színpad emelkedik. A közepén álló világosító figurája szinte elég a feléje közeledő sugárözönben. Így született meg a Baltimori Színházi Fesztiválon első helyet szerzett produkció záróképe.

* * *

Ebből az időből legjobban a „Don Juan árnyéka rajtunk” című munkánkat szeretem. Talán azért is, mert Markóval ennek a darabnak a készítése során volt legideálisabb az együttműködésem.

Egy forró nyári napon az athéni szálloda erkélyén ültünk. A páradús meleg miatt egyszál lepedőbe burkolózva néztük a Akropoliszt. Elég inspiráló környezet, ugye?

- Meg kellene csinálni Richard Strauss Don Juanját – így ő.

- Hogy képzeled, csak úgy egy-az-egyben? Annak mi értelme? – ellenkeztem szokásomhoz híven.

-De olyan jó zene!

- Mi lenne, ha ugyanerre a zenére az emberiség visszatérő, nagy történeteit mutatnánk meg? Legyen az első rész valóban Don Juan, de legyen még második és harmadik rész is. Térjen vissza a zene, de talán eltorzítva, talán újrafogalmazva. Legyen meg a barokk, de legyen tizenkilencedik század is, mint jelenlegi bajaink szülője, és jussunk el saját századunkhoz. – Így morfondíroztunk egész nap, ott a görög nyárban. Látomásaink szétbonthatatlanul épültek egymásra, indukálták egymást. Estére meglett az őszi bemutatónk szüzséje. Végigvezettük a nézőt Don Juan, majd a Faustus, aztán Kafka „Per”-ének vonalán. Örök visszatérő, egymásra rímelő történetek a fölénk tornyosuló hatalom szörnyűségeiről. Következő évi lengyel turnénkon álva ünnepelt bennünket a közönség. Az akkor illegalitásban működő „Solidarnosc” gratuláló üzenetét egy szál piros szegfűhöz kötözve feldobták a színpadra. Történelmi időket éltünk.

Nézem az akkori előjegyzési naplókat. 1982 őszénél tartok. Hihetetlen. Mintha tegnap történt volna, hogy a Káptalan-dombi lakásunkból lefelé tartva megemlítettem, hogy itt az ideje kilépni a megszokott formákból. Hogy bátrabbak lehetünk, mert van egy törzsközönségünk, akik velünk jönnek, ha nem sikerorientált darabot csinálunk, akkor is. Mindig nagyon érdekelték a magasabb szellemi régiókba emelő misztériumjátékok. A szertartások. Már „Az igazság pillanata” című Lorca-darabnál ragaszkodtam ahhoz, hogy alcímként rituálé legyen a műfaji meghatározás. (Akkor nyáron lenyűgözött a bikaviadal fenséges szertartásossága, mely elfogadtatta velem – élet és halál misztériumává avatta – a korábban elfogadhatatlant.)

- Le kellene már vetnünk a „balett” 19. századi édeskés kellékeit! Sallangmentesen, talán még nyersen is, szólni kellene azokról a problémákról, melyekkel nap, mint nap küszködünk. Azokról, melyekről „nem illik” beszélni. Például a közösség felemelő, de gyakran a visszajára forduló, gyilkos megnyilvánulásairól. Ahogy képes elemészteni azokat, akik személyes boldogságukkal kilógnak a sorból. Vagy a közös, szent elhatározások lefáradásáról; azokról, akik lemaradnak, akik elhullanak az úton. Az igazság az, hogy már untam a Győri Balettről mesterségesen kialakított „szeretetsapat” képet. Bántam, hogy szegény Pál Istiőtől elhoztam az „alakítsunk kört, fogjuk meg egymás kezét” – nála és eleinte Győrben is, valódi érzelmekkel telített, majd egyre formálisabbá váló szokását. Még alig távoztak emberek az együttesből, de már veszendőben volt a kezdeti hév. Most már tudom, hogy butaság volt, de felvettem, hogy a szexualitásról is őszintén kellene megnyilvánulni. Például a hisztérikusan gyakori párváltás, vagy a homoszexualitás – akkor még – tabutémáiról. Iván nagyra meresztette a szemét, kezdte felfogni, mit proponálok.

- Írd meg – mondta kisvártatva.

Másnap Jerevánba utazott, és én kihasználva a rövid nyugalmat, megírtam a „Tabuk és fétisek” szövegkönyvét. Hozzá a legemberibb díszletet terveztem. Ugyanis emberek-ből állt. Színpadra szóló jegyeket adtunk ki, az érkezőket fehér taláros táncosok fekete leplekbe öltöztették pravoszláv templomi kórus hangjaira. Az U-alakban, lépcsőzetesen elhelyezett színpadi nézőknek csak az arca és keze világított, mikor a nézőtéri publikumnak felment a függöny. A táncosok testközelbe kerültek a fent ülőkkel. Elképzelhetlenné vált minden manír, illusztráció. Középen kapu épült, ott jöttek be a szereplők. E fölött dobosok voltak elhelyezve, akik élő zenével kísérték a történeteket. Persze bejátszásokra szükség volt, de kértem, hogy ahol csak lehet, a táncosok énekeljenek, adjanak ki hangokat, sőt flexatont is adtam a kezükbe. Az együttes tagjai élvezték az újszerű feladatot. Csak a koreográfussal gyűlt meg a bajom. Először együttműködésünk alatt. Neki „csúnya” volt az egész. Főleg az nem tetszett, hogy lehetetlen volt tapsra jönni. Hiába érveltem, hogy a mise után se hajol meg a pap; süket fülekre találtam. Most már tudom, akkor léptem le először arról az útról, melyen addig közösen haladtunk. Évekkel később Bécsben Nietsch, majd szerte a világon sokan rendeztek a miénkhez hasonló szertartás-színházat. Ha néha valakinek lejátszom a gyenge minőségű felvett anyagot, ámulva kérdi:

- És ti ezt tényleg 82-ben mutattátok be?

- Igen, kedves Utókor, ezerkilencszáz-nyolcvankettőben.

* * *

Azt is Béjart-tól tanultam, hogy ki kell mozdulni a közhírből, hogy a cirkuszosok, sportszarnokok oldottabb légköre népünneppé varázsolja az ott tartott előadásokat. Lengyel Márton idegenforgalmi szaktudása kellett ahhoz, hogy megszülessen a Tavaszi Fesztivál. Kiss Imre az IPV részéről szövetségesként segített, sőt oroszládként harcolt az „ügy”-ért. A Budapest Sportszarnok ideális színtérnek bizonyult. Elindult egy folyamat, melynek sodrában évről-évre nagyszabású dolgok jöhettek létre. Egyes előadások már kifejezetten erre a helyszínre készültek. Így az „Izzó planéták” és a „Jézus, az Ember fia.”

Az „Izzó planéták”-at az akkori KISZ finanszírozta. Életemben először, rengeteg pénz állt rendelkezésemre. Tizenegy millió forint! Örültem, hogy dédelgetett témámat végre meg tudom valósítani. Gyorsan kellett leadni, tehát két nap alatt megírtam a forgatókönyvet. Ez az előnye, ha az ember sokáig hordoz magában valamit. Az előadásról Halász Mihály, a nem sokkal később elhunyt legendás operatőr televíziós filmet forgatott, tehát megnézhető, nem szükséges részletesen elmesélnem. Mégis néhány dologról érdemes szólni, hátha nem látszik a képernyőn. Beépítettük a fél Sportszarnokot. Volt tizenöt méter magas tűzhányó; húsz méter átmérőjű lebegő, korong alakú színpad, mely kettéválva a mélybe zúdított negyven embert; alattuk fényes víztükrő, amely mindent megkettőzött. A helyszínek; az asztrológia planétái, szimbolizálták az ember viszonyulásait az őt körülvevő világhoz; megmutatva az aspektusok felénk forduló szép, majd ijesztő arcát. A Nap az éltető, de bekebelezni vágyó barátságot; a Hold a női természet gyengédségét és kegyetlenségét; a Merkúr a magány szabadságát és ijesztő szörnyeit; a

Vénusz a szerelem gyönyörűségét és fájdalmát; a Mars a férfias harc szépségét és pusztítását, a Jupiter a jutalmazó és büntető hatalmat; a Szaturnusz a halál bódító és elemészto közelségét; a Föld az emberi közösségben rejlő erőt, az örök újjászületés körforgását mutatta. Így, leírva talán naiv és didaktikus az egész, de mikor a tánc, Orff és Vajda János zenéje, és ez esetben főszerepet betöltő látvány együtt hatott – magával ragadó előadás született.

A technikai lebonyolításra is érdemes pár szót vesztegetni. A grandiózus helyszínek a néző szeme láttára változtak. A díszletelemek munkagépjárművekre voltak szerelve, két oldalról, vagy hátulról kocsiztak be, nagy precizitást megkövetelve. A Vénusz-képben az összes táncos két tutajon érkezett. A tízcentis víz alatt fekete fólia volt kifeszítve, és az így keletkezett tükröződés a kupola magasságának megfelelő mélységet mutatott. Olyan tökéletesre sikerült érzékeink megcsalattatása – hogy megfigyeltem – a közönség félve merészkedett a valójában sekély víz közelébe. Mégis a legkényesebb feladat a több, mint negyven táncos képenként való átöltöztetése volt. Gyakran éltem a réteges öltöztetéssel, mely esetben két-három jelmezt kellett felvenniük egymásra, tekintve; hogy gyorsabban lehet a rétegeket „levedleni”, mint ténylegesen átöltözni. Rengeteg ember építette, mozgatta, segítette ezt a produkciót. Mai napig hálás vagyok nekik. Még akkor is, ha három hétig nem mertem aludni, csak lopva, az öltöző padlójára fekve. De szembe kellett néznem azzal a ténnyel, hogy nő létemre közel háromszáz férfinak – köztük ötven kiskatonának – állandóan parancsba kell adnom; mit is csináljon. Nem rajongtam sohas a katonáért, de hogy rögtön tábornokká lépjek elő!? Nem lazíthattam. Kitüntetés helyett az volt a jutalmam, hogy ezek a kemény urak elsírták magukat, mikor bontottunk. Igazi férfikönnyekkel!

Markó Iván abban az évben megkapta a Kossuth-díjat.

* * *

Azon a nyáron volt mit kipihenni! A görög Kassandra-félsziget, az Athos Hotel-komplexum olyan helynek látszott, ahol minden gondját maga mögött hagyhatja a megfáradt harcos és harcosné. Nem bírtuk ki; már a harmadik napon a következő bemutatón vitatkoztunk. A vita a körül zajlott, hogy legyen-e „Bolero”, vagy sem?! Én foggal-körömmel elleneztem. Zavart, hogy ismertem a darab hatásmechanizmusát, hiszen láttam Béjart-éknál, hogy mindig akkor vették elő, ha semmi rizikó, „tuti” sikert akartak elérni. Ezzel a zenével ez nem nehéz. Engem ez még náluk is zavart, pedig tudtam, hogy Béjart tánc történelmet írt ezzel a művével, mikor mellőzte a spanyolos elemeket, a századkori negédességet, és először mutatta meg balettszínpadon a szexualitás nyers erejét. Szóval ellene voltam a tervezett győri változatnak, de látva Iván hajthatatlanságát, beszálltam a létrehozás folyamatába. Az alapötletem az volt, hogy a „Zorba, a görög” özevegyének megkövezési jelenetéből induljunk ki. Adva van egy központi női figura, akit a közösség sugárzó érzékisége miatt annyira gyűlöl, hogy megöli. Mikor már folytak a próbák Győrben, éreztem, hogy a falusi környezetre utaló jegyeket ideje levetni, de nem tudtam, hogyan? Megint az áldott véletlen segített. Eredetileg Ladányi Andreán – akire eleve a darab épült – ugyanolyan hosszú szoknya volt, mint a többiek. Ültem a próbán, néztem a csaknem kész táncot, mikor egyszerre Andreáról leesett a

szoknya. Ő megállás nélkül tovább táncolt, csaknem csupaszon. Azonnal rádöbbsentem; megvan a megoldás! A táncos kidolgozott meztelen testével képes fogalmak láthatóvá tételére. Ladányi Andrea izgalmas, androgén alkatával maga volt a megtestesült érzékiség; a vágy. Más módon is segítenem kellett a produkciót. Tudniillik rövidnek tűnt a zene. Házi feladatnak kaptam, hogy találjak ki valamit. A zenét ismerve, csak előjáték jöhetett szóba. Ültem otthon, és törtem a fejem, hiába. Aztán megint titokzatos módon a véletlen hozott megoldást. Az a szokásom, hogy ha nem megy a munka, képes újságokat – főleg a National Geographicot – és reprodukciókat nézek. Ahogy a táncosok a rúdnál, bemelegíttek. Most egy impresszionistákról szóló könyv került a kezembe, és megakadt a szemem Manet „A balkon” című képén. A képen látható személyek frontálisan helyezkednek el, de tekintetük más-más irányba néz. Feszült kapcsolat van köztük, de valami közös titok összefűzi őket. A jobboldali nő mintha tapsolna, vagy csak a kesztyűjét igazítja? Az előadásban a nők tapsolnak, a férfiak Ravel ritmusát dobogják a lábukkal. Ez a mi Bolerónk előjátékának története.

Telnek az évek. Előjegyzési naptárainban hangyányi jelek rengetege. Bemutatók, előadások, hazai és külföldi turnék sokasága. Istenem, hogy bírtuk? Pedig bírtuk, még ha sokan féltettek is minket. A sikert nem olyan nehéz kibírni, akkor is, ha fáradalmakkal jár! Kiss Jancsi negyvenfokos lázzal, Ladányi Andrea turnét táncolt végig szakadt lábizommal. Mindenki pótolhatatlan lett, miután többen elhagyták az együttest. Lehet, hogy mégse lehetett bírni? Na nem a gyűrődést. Inkább a bomladozó közösség konfliktusait. Nehéz elképzelni, hogy még tíz évig sikerült a látszatot megőrizni. De az elfojtott bomba robban a legnagyobbat. Nálunk is ez történt. Pedig mikor a „Jön a cirkusz!” szövegkönyvét írtam, akaratomtól függetlenül, látnoki tehetségről tettem tanúbizonyságot. Azt üvölti a Kisbohóc a Mágusnak:

- Hazudtál. Hazudtál! HAZUDTÁL! Becsaptál minket, becsaptál mindnyájunkat! Hol vannak a világszámok? Hol a csodák? Megígérted! MEGÍGÉRTED! Tessék betartani! Tessék csodát tenni! Most. Még mindig nem késő! Na, mi lesz? Kezdj már hozzá! Kérlek! Ezt nem teheted velem! Nem akarsz? VAGY NEM IS TUDSZ? Akkor majd én megmutatom! Megmutatoom! – ordítja, majd elszántan felmászik a trapézra és lezuhan a mélybe.

Szaló Margit, a győri műhely zseniális, autodidakta szobrásza, gyönyörű pegazusokat gyártott nekünk. Az együttes ezeken lovagolva szállt el – ezúttal még vezetőjével együtt.

* * *

Még ezen a tavaszon Szabó Istvánt felkéri a Párizsi Opera, hogy rendezze meg a „Tannhäuser”. Victor Vasarely, azaz Vásárhelyi Győző a díszlettervező, és enyém a jelmez. Nem hangzik rosszul. Markó Iván ezúttal a hosszabb, a párizsi verzió Vénusz-barlangját koreografálja. A sors ironiája, hogy visszatekintve: lidércnyomások álomnak tűnik ez a pár hónap. „A Párizsi Opera olyan, mint Rimbeaud Részeg Hajó-ja” – írták a helybéli lapok – „várjuk, hogy mikor sülyed el.” Míg mi ott voltunk nem merült alá, de erősen billegett. A szakszervezetek elemükben voltak, minden reggel azzal kezdődött, hogy megérdeklődtük: kik sztrájkolnak aznap? Például, a szállító személyzet munkabe-

szüntetése miatt a hátunkon cipeltük a 120 fős kórus darabbéli télikabátját a Bolhapiacról a tisztítóba, a tábornoki családból származó katonás Mademoiselle Francoise Boudet-val, aki a jelmezfelelős posztját egy őrmester szigorúságával töltötte be. Jól nézhettünk ki egymás mellett a sok cuccal, mert aki látott minket, a hasát fogta. Az egészről legjobban a minden délelőtt lezajló petíció beadások maradtak meg az emlékezetemben. Szabó István csaknem minden éjszakája azzal telt, hogy beadványokat fogalmazott, melyekben többnyire az ő azonnali hazautazása volt a kilátásba helyezett megoldás. Aztán próba előtt felvittük Monsieur Bogankinóhoz, az Opera olasz igazgatójához, aki már 10 órakor mosolygósra itta magát, és a déli emberek vidámságával fogadta a magyarok keserveit. Később Szabó István megrendezte a „Tálalkozás Vénusszal” című filmet, melyhez párizsi élményei szolgáltatták az anyagot, de esküszöm, a valóság minden filmbéli groteszknél mulatságosabb volt!

* * *

Újabb balettbemutatók sora. Majd 1985 nyarán Szegeden, Novák Ferenc Honvéd Együttesével közösen egy felemelő táncszínházi darabot vittünk közönség elé. „A szarvassá változott fiak”-at. Övék volt az első rész, a győrieké a második. Mindkettőt én veztem, és a másodiknak szokás szerint, társszerzője is voltam.

Azon a nyáron már terjedt valami szokatlan fuvallat a levegőben. Valami halvány előszélféle. Friss volt, merész dolgokra ösztönző. Érezni lehetett, hogy elmúlt a bátor-talan utalgatások kora, és végre olyan dolgokról kell beszélni, amiket régen csend takar. Annak idején, tizenkilenc éves fejjel, a Színművészeti Főiskola hallgatójaként, mindehütt ott voltam ötvenhatban. Balogh Emesével mi ragasztottuk az első Kossuth-címert; látható minden dokumentum filmben. Nyolcas sorokban meneteltünk végig a Nagykörúton, a Margit hídon ért utól bennünket a hír, hogy Gerő elvtárs betiltotta a felvonulást. Mintha gát szakadt volna át, úgy özönlöttünk tovább. Majdnem agyonnyomtak a Bem-szobornál. Majd vissza Pestre, a Petőfi-szoborhoz. A Sztálin-szobrot több ezren visszafojtott lélegzettel figyelték, ahogy lassan megingott, majd arccal előre, lebukott. Garas Dezső felállított egy autó hűtőjére, onnan néztem végig. Szobrok, életünk szimbólumai, melyek életre kelnek; felmagasztaltatnak, vagy ledöntetnek. Embertömegek, mámor. Nem folytatom, a szabadság napjait, a történelmet éltük. Ma hiába beszélünk azoknak, akik nem voltak ott; elképzelni lehetetlen. De megélni gyönyörűség volt, a legnagyobb, ami valaha embernek megadathat. Gáli Jóska jó barátunk volt, összejártunk. Ez a fiatalon hajlott hátú, csontsovány, sokdioptriás szemüvegű zsidó fiú megjárta Auschwitzot, majd a megtorlás börtönét. 1957-ben halálra ítélték, őt, akit a halál szemmel láthatóan már rég kinézett magának. Két fogsága között járt a Főiskolára, írt, többek között a „Szabadsághegy” című drámát, melynek premierjén már majdnem kitört a forradalom. Ő fogalmazta meg és a Rádió erkélyéről felolvasta a követeléseket. Már ugyancsak lőttek, mikor a csökkent látásúak ártatlanságával járt-kelt a sokadalomban. Az általa szervezett parlamenti nőtüntetést azért éltem túl, mert elkéstem, és mire odaértem, beszorultam egy segítő szovjet tank mögé. Halottak feküdtek össze-vissza az egész téren. De ki tudja megfejteti, miért: agyamban egy földön fekvő, kinyílt akatátáska képe maradt meg legélesebben. Dum-dum golyó találhatta el, mert a benne lévő barna vekni szétrobant. Erre a szétlőtt kenyérdarabra emlékezve, még ma is elsírom magam.

A szegedi premierre készülve, tudtam, hogy végre meg kell szólalni. Egy híján harminc év telt el, bűnös némaságban. Még élt bennem az a hév, melyről azóta leszoktattott a sors. Rávettem Markót, hogy fehér zászlókkal felvonuló, mámoros néptömeget vigyünk színpadra, akik az elnyomást jelképező vasfalon dörömbölnek, majd elhullanak, mint azok ott a Parlamentnél. Majd a fal tetején megjelent egy nevetségesen bábszerű figura, és Szabados György-szerezte örületes szaxofonszólóra átkozódott az elesettek felett. Lehet, hogy merészség volt Markót – aki 1956-ban alig töltötte be a tizedik életévét – belevinni egy ilyen dologba. De nagyon elszánt voltam, és magammal rántottam őt is. A főpróbán megjelent a Kádár-utódjelölt, és az „ellenforradalom”-ra specializálódott Berecz János. Utána raport a színpad alatti büfében.

- Csak nem én voltam az az alak? – kezdte a beszélgetést. Láttuk rajta, hogy jócskán túl van a szokásos kínálásokon. Megállt a levegő.

- És miért fehér zászlók alatt vonul a tömeg? – fordult felém provokálón, jól nyomva a „fehér” jelzőt.

- Miért, milyen színűt képzelsz, Berecz elvtárs? – vettem fel a kesztyűt – vörös nem lehet, uge, rózsaszín se igazán!

- Hát lehetne például kék!? – bizonytalanodott el.

- Az lehetetlen. Én Mária-lány voltam a zárdában, és mi mindig kék zászlók alatt vonultunk.

A hangulat kényszeredetten oldódott. Fejünk felett lebegett a bárd; nem csak az előadás, de a fejünk is kockán forgott. Másnap ájultan rohantunk megvenni a szegedi újságot. Benne kellett lennie az előző esti recenzióknak. Valóban, Berecz elvtárs nyilatkozott a helyi sajtónak, és egyik legizgalmasabb színházi élményének nevezte „A szarvassá változott fiak”-at. Ami igaz, igaz. Izgalmas volt.

* * *

Azon a nyáron a Bayreuth-i Ünnepi Játékokon először lépett fel az együttes. A „Tannhäuser” Vénusz-barlang képében. Csak úgy lehetett egyeztetni Szegeddel, hogy Wolfgang Wagner úr repülőt bérelt a számunkra. Hogy honnan van pénz ilyen luxusra? Hát szponzoroktól, volt a válasz. Bayreuthban meg lehetett tanulni, hogy működik a szponzorálás mechanizmusa. Elszédül tőle az ember. Én inkább a Richard Wagner által megálmodott, és évről évre a legkorszerűbb felszerelésekkel gazdagodó színházépülettől, a 33 méter magas zsinórpadról, a mindentudó reflektorok erdejétől, a német szakmai precizitástól ámultam el. És később látva az előadásokat; azoktól a karmesterektől, rendezőktől, fenséges énekesektől, akik nyaranta ott összegyűlnek.

Ősszel új szezon kezdődött Győrben.

* * *

A „Jézus”. Csak így neveztük egymás közt azt a darabot, melyet a Tavaszi Fesztiválon mutattunk be 1986-ban. Mikor felvettem a témát, lelkemből hittem, hogy misziót teljesítünk, ha Jézus alakját közel hozzuk az emberekhez. Nem tévedtem, mert az előadás szünetében körém gyűltek a fiatalok, hogy beszéljek nekik Jézusról. Akkor döbentem rá, hogy felnőtt egy generáció, aki semmit nem kapott abból a judeo-keresztény hagyományból, amely az európai kultúrkör alapja.

Sok mindent kellene itt elmondanom a mű keletkezésének fázisairól. Sokszor teszek magamnak szemrehányást, hogy túlméretezett követelmény volt ezt a szerepet labilis emberre bízni. Hogy a későbbi történések gyökere itt rejlik. Hogy veszélyes az azonosulás egy messianisztikus személyiséggel, aki azt hirdeti magáról, hogy ő Isten fia. Mindig jó pszichológusnak képzeltem magam. Tévedtem, ezúttal csődöt mondtam. Sajnos, erről még mindig nem tudok objektív képet kialakítani magamban. Tehát szűken a színpadra állítás tényeiről fogok beszélni.

Mikor hozzáfogtam a tervezéshez, először a színvilágot láttam magam előtt: a sivatag, a föld színeit tündöklő kékekkel vegyítve. Csak Jézus fehér és Mária törtfehér ruhája világít. A farizeusok hatalmas fekete figurákként jelentek meg. A díszlet viszont nagyon nehéz feladatnak bizonyult! Igazából csak harmadszori nekifutásra, a későbbi margitszigeti felújításon sikerült megoldanom. Akkor már elhagytam a tüllöket, amelyekkel először sokat operáltam. A siratófal kváderköveihez hasonló elemekből építettem fel az egész komplexumot. Egyszerű és mégis jól használható teret sikerült kialakítanom. Amire büszke vagyok, az a vízesés. Keresztelő Szent János jelenetéhez a Jordán folyót kellett volna átvezetnem a színen. Ha csak egy patakocska csordogál, nevetségesé válik az egész. Márpedig a leghatásosabb jelenetről, Jézus első megjelenéséről volt szó. Hirtelen támadt ötlettel úgy döntöttem, hogy egy kilencméteres vízesést viszek színpadra. Mikor később a Szentföldön jártam, megtudtam, hogy tényleg van a Jordánon vízesés. Dávid királyról van elnevezve.

* * *

Telnek újra az évek. És születnek tovább az új darabok. Utazunk, turnézunk sokfelé. Nincs pihenés; a nyarakat Bayreuthban töltjük. Két darabot említenék ebből az időből. Az egyik a „Bulgakov és a többiek”, a másik a párizsi Cour Neuve-ön bemutatott „Párizs gyermekei”.

A „Bulgakov”-on már látszott, hogy ketten raktuk össze, és a két rész időnként nem illett egymáshoz. Ami engem illet, minden erőmmel dolgoztam azon, hogy szókimondó, érdekes, és az orosz léleknek megfelelően, érzelmes darabot csináljunk. Mivel a zenét is én raktam össze, jól tudtam egyensúlyozni. De nem volt könnyű dolgom. Mikor az úgynevezett „Moszkva tér”-hez értünk, annak érdekében, hogy a lumpenek humorát a koreográfia visszaadja, meglepetésként már az első próbára beöltöztettem a táncosokat. Szerencsém volt, mert az együttes vette a dolgot, és úgy mentek be a balett-terembe, foszlott kabátokban, usankákban, a lányok kitömött mellekkel, bábuskáknak öltözve, hogy eleve sugallták a jelenet légkörét.

A díszlet is elég kemény diónak bizonyult, mert rengeteg képváltozást kellett megoldani. Itt szeretnék beszélni a színpad láthatatlan szereplőiről a díszítőkről, a világosítókról. Nélkülük csak szép terv maradna minden, ami színre kerül. Mindig ők adták azt a bázist, amiből kiindulhattam, amikor díszletet terveztem. Gondolataimban meghatározó tényezőként szerepelt, hogy mit tudnak véghez vinni, mire képesek? Győrből alakult egy fiatal csapat, akik sokszor ejtették bámulatba a sokat látott külföldi szakembereket is. Mára végképpen stabilizálódott ez a társaság, akik görcs nélkül, higgadt nyugalommal viszik végig az előadásokat. Igaz, hogy először velük kell megküzdennem

egy-egy újszerű elképzelésem megvalósulásáért. De attól a perctől kezdve, mikor kialakul a megoldás, nyugodtan a kezükbe adhatom a levezenylés nehéz feladatát. A főpróbától kezdve nem is szeretek felmenni a színpalak mögé, félek, hogy akadályozom a munkájukat. Ugyanez vonatkozik a mindenkori két öltöztetőnőre. Számítalan megoldhatatlannak látszó gyorsöltözés magukat nem kímélő hősei ők. Szeretem ezeket az embereket, és jólesik végiggondolnom; micsoda csatákat nyertünk meg együtt!

* * *

Közeledett a Párizsi Forradalom kétszázadik évfordulója. Claude Leroy, a l'Humanité főszerkesztője jól ismert bennünket, hiszen már felléptünk La Courneuvea Cour Neuve hatalmas színpadán az „Igazság pillanatá”-val. Mégis meglepő, hogy egy magyar együttest kért fel a francia bicentenáris ünnepségek megnyitására. Én úsztam a boldogságban, mert a Francia Forradalom gyermekorom óta élénken foglalkoztatott. Megállapodtunk. Egy éven át küldték nekem a korabeli illusztrációkat, irodalmat. Ebből kifolyólag Magyarországon talán nekem van a legnagyobb anyagom a 18. századi Franciaországról. Eredeti „Amie de peuple” (Marat újsága) példányomat féltve őrzöm, de elküldték Babeuf, Robespierre, Saint-Just összegyűjtött írásait és sok minden mást. Meg kellett tanulnom a 18. századi francia nyelvet. Egyszóval kemény erőfeszítés eredménye volt az a forгатókönyv, melyet leadtam. A zeneszerző Selmeczi Györggyel való munka, a tervezői megvalósítás csak ezután következett. Tudtuk, hogy a francia tv filmet szeretne forgatni a darabról. Azt kérdezték tőlem, kivel akarok dolgozni? Összerándult a gyomrom, mikor nagy bátran kinyögtem, hogy Averty-vel. Az „Ubu”, a „Zöld szőlő” és sok más zseniális művek alkotóját régen csodáltam. De hogy most én választ-hatom őt! Beleszédültem.

Nyolcvannyolc tavaszán Győr és Firenze között pendliztünk. Ugyanis a Maggio Musicale keretében Ravel-estet mutattunk be. Ebben az esetben főleg látványtervezői feladatom adódott. Az viszont nem kevés. A Pergola Olaszország legrégebbi színháza, amely még működik. A pincében többszáz éves fa emelőszerkezetet lehet megcsodálni, mellyel a színpad szintjére emelhető a nézőtér, de amelyben egyetlen szög sincs. Elképzelhető micsoda megerőltetésbe került ez a múzeális kincset megóvó, de mai előadást létrehozni. Minden szükséges lámpa felszereléséért meg kellett harcolni. Mégis nagy élmény volt azokkal az emberekkel együtt dolgozni, akik a legtöbb legendás rendezővel, tervezővel munkálkodtak már. Dinasztiák sora vezette a híres Cerratelli jelmezkészítő műhelyt. Jean-Pierre Ponelle, a korszakot nyitó rendező-tervező minden darabját ők kiviteleztek. Rengeteg történetet hallhattam róla. Például, amikor telefonon keresztül vezette végig az egész kivitelezést.

Firenzéből rándultunk át Párizsba a „Párizs gyermekei”-hez színészeket válogatni. Gondoljuk csak meg micsoda merészség volt részemről, hogy francia anyanyelvű művészeknek szöveget írjak.

A darab próbáikat Győrben tartottuk, a jelmezek, a díszletelemek nagy része is ott készült, más része a Filmgyárban. Benne volt a darabban Szögi Csaba együttese és a mi győri iskolánk sok növendéke. Az óriási pannókat Képző Gimnáziumos növendékek festették. Magát a 20 méteres kifutóval és úgynevezett farcefarsz-színpaddal kiegészí-

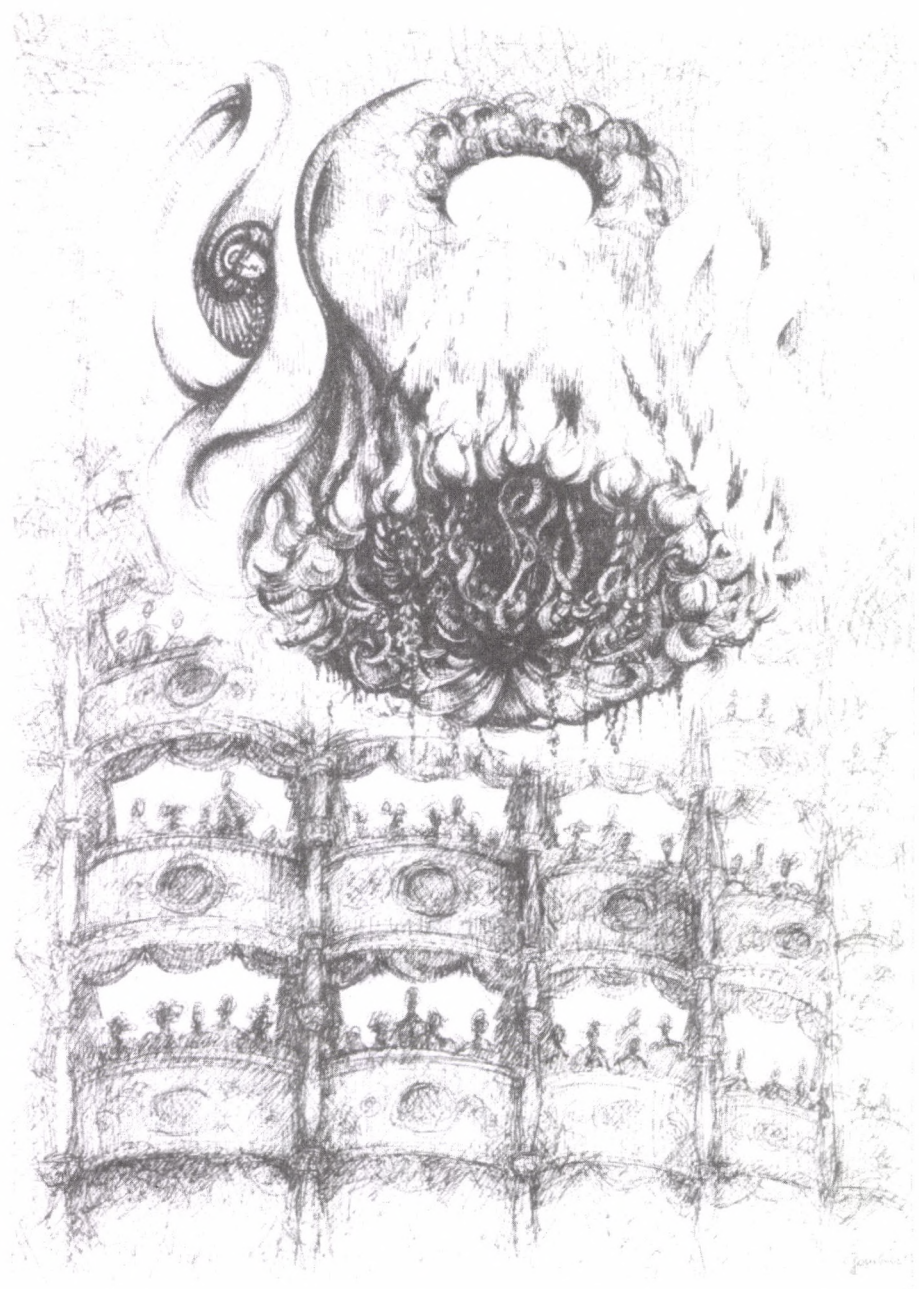
tett 30 méteres nagyszínpadot a párizsi műszakiak építették. Két hidraulikus emelőn annyi reflektorunk volt felszerelve, amennyit egy helyen még sose láttam. Egyszóval a csodával határos volt az a hibacsont nélkül lezajló főpróba, melyet százhuszezer ember nézett végig. Két, száz négyzetméteres kivetítőn nézhették a darabot azok, akik hátrébb kaptak helyet. A másnapi előadás is tartogatott izgalmakat. Mivel az általam tervezett konstrukció ideális volt divatbemutató lebonyolításához, délutánra Cardinék kibérelték. Fantasztikus manökkenekeket és ruhákat láthattunk. Még egy rizikó miatt drukkolhattam. A forgatókönyv szerint a fináléban carmagnol-t táncolnak. Először a táncosok, aztán felhozzák a színpadra a közönséget és együtt ropják. Ettől kezdve az élet rendezi a továbbiakat. Valóban, örületes forgatag hullámszott a színen. Averty filmjében mindenki megcsodálhatja. Én félájultan szegeztem pillantásomat a mozgó deszkákra : kibírják-e? Kibírták! Vive la France!

* * *

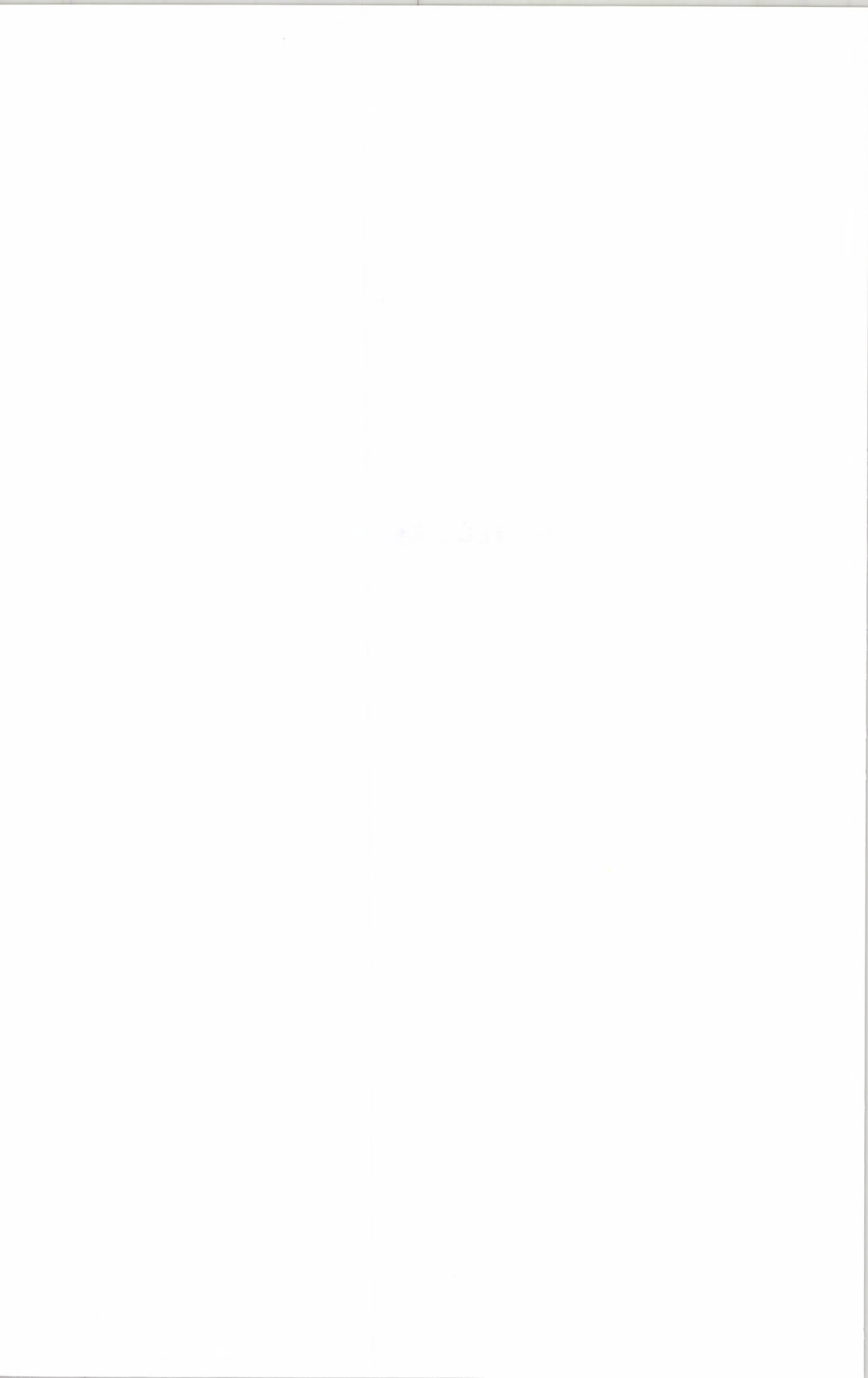
Mindez tíz éve történt. Úgy érzem, az azóta eltelt időről egy külön fejezetben tudok majd szólni. A szeretett táncszínpadhoz, a Győri Baletthez most is szoros kötelék fűz. De bekerült az életembe egy újabb megmérettetés; tanítók. Minden szakmai tapasztalatomat, műhelyitkomat szeretném tanítványaimnak átadni. Csinálják tovább ők, akiknek fantázia, tehetség, erő adatott.



Gombár Judit, M. Béjart könyvéhez készült illusztrációi



Kutatás



Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai*

Horatius: Non omnis morilar

1. Bevezetés

Réthei 1924-ben megjelent műve néprajzi és művelődéstörténeti monográfia, mely a magyar kultúra egy sajátos területéről, a táncról ad részletes áttekintést, ahogy a könyv előszavában Madarassy László a Néprajzi Társaság akkori főtítkára jellemezte. A mű korabeli és későbbi kritikusi egyaránt nagyra becsülték, ill. becsülik ezt az írást. Mindannyian a magyar néptáncokra vonatkozó tudás első részletes összefoglalóját, a magyar néptánc kutatás megalapozó művét tisztelik benne. Ennek ellenére az eddigi néprajzos szakirodalomban nem találunk róla hosszabb értékelést. Hasonló a sorsa Réthei Prikkel Mariánnak, a szerzőnek is, akinek életútjáról, jelentőségéről máig sem jelent meg részletesebb összefoglaló. Mi lehet ennek az oka? Talán a „túlzott tisztelet”, amely elnémít minden kritikát, s csak az imarövidségű dicshimnusz enged meg, vagy a végletesen kritikus viszony, amely Réthei művét minden tisztelet mellett elavultnak, s a mai kutatás figyelmére méltatlannak ítéli? Vagy a rövid memória? Akármi is volna az ok, ha „A magyarság táncai”-t a néptánc kutatás alapművének, a tudományág megalapozójának tartjuk, nem kerülhetjük meg tüzetesebb áttekintését, s alaposabb értelmezését. Jelen írásunkban erre vállalkozunk, egy az eddiginél aprólékosabb vizsgálat előkészítéseként. Jó alkalmat teremt erre a könyv megjelenésének 75 éves jubileuma 1999-ben. Fő célunk a kötetben megnyilvánuló szellemi teljesítmény értékelése a kor művelődéstörténeti folyamataiba ágyazva, s a néptánc kutatás mai eredményeinek szemszögéből vizsgálva. Ennek érdekében igyekeztünk földeríteni a szerző életrajzának azokat a részleteit, amelyek fényt vetnek a könyv megszületésének körülményeire és segítik a mű értékelését. Ehhez a forrásanyagot a Réthei-hagyaték még feltáratlan anyagaiból (levelezése, személyes iratai) szereztük.

2. „A magyarság táncai” értékelése

Az értékelést a könyv bemutatásával, tartalmi és formai jellemzőinek leírásával kezdjük. Így szeretnénk világossá tenni, hogy Réthei milyen célt tűzött maga elé, milyen forrásokat használt, azok értelmezésével milyen fogalomrendszert, milyen módszereket alkalmazott, s milyen következtetésekre jutott. A második lépésben a könyv létrejöttének körülményeit, fogadtatását, azokat a szubjektív és objektív tényezőket szeretnénk bemutatni, amelyek meghatározták, hogy a magyarság táncairól szóló összefoglaló ilyen formában jött létre. A harmadik lépésben megpróbáljuk megvizsgálni, hogy

* Köszönettel tartozom a Pannonhalmi Főapátsági Könyvtár munkatársainak áldozatos segítségükért.

Réthei műve hogyan tükrözi a kor mentalitását, s hogyan illeszkedik a korabeli művelődés történetébe.

2.1. A könyv bemutatása

Réthei több mint 300 oldal terjedelmű írása a magyarság táncaira vonatkozó addig feltárt ismeretek összefoglalásaként készült főként tudományos céllal, de írója és szerkesztője kimondott társadalmi-művelődési feladatokat is szánt a könyvnek. „... *hivatva van arra, hogy a magyar táncok gyakorlásánál az utóbbi időben meghonosodott tájékoztatatlanságot megszüntesse, az e téren mutatkozó elfajulást megakadályozza, általában pedig a magyar táncok tudományos kutatását és megismerését előmozdítsa.*” (Madarassy László előszava.) Réthei a könyv „Tájékoztató”-jában ezt írja erről: „*Ha a tudományos cél elérésén kívül még van valami óhajomásom az csupán annyi: bár terjedne el monographiám szélesebb körű olvasása révén táncainknak ne csupán ismerete, hanem maradandó megkedvelése is a magyarság között, hogy visszakapják mulatságainkban megillető helyüket, amelyről őket idegen táncok régóta kiszorították!*„ (4. p.)

A kötet tulajdonképpen egy rövid (3 és fél oldalas) bevezetővel indul „Tájékoztató” címmel, amelyben Réthei összefoglalja a könyv tárgyára, módszerére, céljára vonatkozó elképzeléseit s kitér az addigi szakirodalom vázlatos ismertetésére.

Vizsgálatának középpontjában a „magyarság táncai” állnak, s azon belül legtöbbit a „magyar néptáncal” foglalkozik. E fogalmak tartalmát és viszonyát Réthei a következő módon fejt ki: „... *a magyarság táncait oly egységes fának fogtam fel, melynek törzsöke a néptánc, azaz: a magyar faj őseredeti lejtésmódja, ágai pedig részint az e törzsből idővel kinőtt magyar táncok, részint az idegenből ebbe beoltott s többé-kevésbé megmagyarosodott táncok. Találkoztak természetesen olyanok is, melyek sem ebből a törzsből nem nőttek, sem kimutathatóan bele nem oltódtak (csupán mellette gyökereztek meg), de ismertetésüket nem hagyhattam el, mivel biztos történeti adatok szerint a magyarság körében divatra kaptak; jóllehet jellegük magyarrá válása kétséges.*” (2–3. pp.) A magyar néptánc Réthei számára, amint az a könyvből később kiderül, nemcsak a parasztság táncát jelenti, hanem egy szélesbb népfogalom alapján a nemesség és a polgárság hagyományos táncait is. Bár e fogalomhasználatnak van némi valóságartalma, azonban ez inkább a néptánc kutatás kezdeti szakaszán meglévő fogalmi bizonytalanságot tükrözi, mintsem egy átgondolt koncepciót. Hasonló helyzetben volt a népköltészet és népzenei kutatás a múlt század második felében Erdélyi János, Gyulai Pál és Bartalus István korában.

Réthei a táncot a zenével és a nyelvvel együtt szorosan összefüggő egységnek tartja, s együttes szemléletüket elengedhetetlennek véli. „*A magyarságnak, mint egységes nemzetnek európai környezetében három teljesen magában álló sajátos szellemi alkotása – mondhatni – költészete van: a nyelve, zenéje és tánca. E három faji tulajdon a legszorosabban össze van fonódva egymással, mert a magyar zene különleges lüktetése a magyar nyelv eredeti súlyozásában és hangzásközeiben bírja létalapját, a magyar tánc*

sajátos lejtésmódját pedig a magyar zene ritmusa kormányozza. Nem férhet hozzá kétség, hogy faji jellemünk megismeréséhez ennek a három Hungaricum-nak beható tanulmányozása szolgálhat legerősebb világosságot.” (1. p.) Ilyen módon Réthei a tánc és vele szorosan összefüggő jelenségek kutatását egy tágabb gondolatrendszerbe – a kelet-európai néprajz és rokon társadalomtudományok (művelődéstörténet, a művészetek története) keretébe helyezi, amelynek fő motívumai a nemzeti megújulási mozgalmak kezdete óta: a nemzetnek való szolgálat, a nemzeti jellem meghatározása, a dicső nemzeti múlt feltárása, a nemzeti hivatás, az európai szerep tisztázása voltak. Ez a történeti koncepció a fényes, romlatlan múltra koncentrált a sivár, idegen hatások által megrontott jelen helyett, s a múltból merít erőt a nemzeti célok megvalósításához. E szemlélet tükröződik „A magyarság táncai” c. kötetben is, s Réthei ennek megfelelően válogatja forrásanyagát is.

Bár erről a bevezetőben nem emlékezik meg külön, de a kötet áttekintése nyomán kiderül, hogy a több mint 300 **felhasznált forrás** nagyobbik részét a történeti források teszik ki, ami nagyarányú levéltári forrásfeltáró munkát sejtet. (Az előzményeket ismerve azonban, nem a történeti források feltárása volt a nagyobb feladat, hiszen Fabó Bertalan 1908-ban megjelent könyvében, Radvánszky Béla (1896), Káldy Gyula (1896), Takács Sándor (1921) írásaiban, s a korabeli táncmesteri könyvekben (Mangold 1900, Róka 1900, Lakatos 1871), Müller–Karlowsky 1880) a történeti forrásoknak közel a fele már együtt volt. A nagyobb feladat az eredeti forrásokkal való összevetés és a források értelmezése, kritikája volt.) Emellett Réthei áttekintette a 19. századi honismereti és néprajzi szakirodalom nagy részét, s a korabeli sajtóanyagot is, amely az ő szemszögéből nézve recens folklórnak számított. Korabeli és későbbi kritikusi is felróták Rétheinek, hogy nem használta fel forrásként az akkor még virágzó táncfolklórt összefoglalójában. Ez, véleményünk szerint, alapjában az általa képviselt szemléletből fakadt, másrészt technikai és módszertani hiányosságokból eredt. Igazságtalanok lennének azonban Rétheivel, ha nem vennénk észre azokat a forrásanyagokat, amelyeket saját gyermekkori élményei, későbbi személyes gyűjtőmunkája és levelezőtársainak híradásai alapján mégis fölhasznált a könyvében. Az elsöre jó példa a kötet 137. lapján közölt juhász- és kanásztánc leírása, amit a szülőhelyén a Komárom megyei Csém pusztán látott. A másodikat a Kónyi „verbungos” táncnak és kísérezzenéjének terjedelmes közlése képviselheti, fényképpel kiegészítve (a 170–171. és a 174. oldalon). A harmadikra számos forrást hozhatunk példaként, amelyet Imets Fülöp Jákó gyulafehérvári apátkanonok, Kovács János szegedi etnográfus, Pintér Sándor szécsényi földbirtokos, Tóthpál János pütkererci igazgató tanító és mások, népes levelezői „hálózata” küldött neki.

A maga választotta módszert követve Réthei a forrásokat az anyagból kibontakozó táncfajták szerint csoportosította megvizsgálva azok „eredetét, történetét, jellegét, zenéjét és esztétikáját”. (Réthei kifejezése, 3. p.) Így alakult ki a kötet szerkezete, amely az írást logikussá, áttekinthetővé tette. Fő szempontja a forrásokban leírt táncok magyarságának, illetve idegen voltának eldöntése volt, s ebben alapos filológusi fölkészültségének, s a kor pozitivistá szemléletének megfelelően igen aprólékos és aggodalmaskodóan precíz munkát végzett. Elődeit, korábbi vitapartnereit név nélkül bírálva írja. „A

táncok karakterének megállapításában nem vezetett semmiféle a priori-föltevés, hanem mindig a pozitív adatokból, történeti elemző és egybevető módszerrel alkottam meg ítéletemet. Szigorú tárgyilagosságra törekedtem; s ámbátor aprólékos munkámban egyfelől a fajszeretet melegeit, azért másfelől igazságérzetem nem engedte, hogy bármely vitás dologban többet írjak fajom javára, mint ami jogosan megilleti.” (3. p.) Jó példa erre a hajdútánc esete, amelyet Réthei szláv eredetűnek tart, azonban, mint látjuk, az összehasonlító adatok csekélyisége és a rendelkezésre állók töredékes volta nem tette lehetővé Réthei számára, hogy mindig időtálló következtetésekre jusson.

Réthei a „Tájékoztató”-ban fontosnak tartotta, hogy kihangsúlyozza művének egyedülállóságát: „Idegen mintát készakarva nem követtem. Egészen a magam útján megyek, nem eredetieskedésből, hanem egyedül azért, hogy sajátosan magyar tárgyú művem minden ízében magyar legyen.” (3. p.) Azonban műve minden igyekezete ellenére tökéletesen illeszkedik a kor hasonló témájú német, osztrák, cseh összefoglalók sorába, ezzel együtt az európai tánc kutatás 19. századi áramába, annak megkésett 20. századi példája (lásd Franz Magnus Böhm 1886, Cenek Zibrt 1895, Gaspere Ungarelli 1894. stb). Réthei könyvének mássága főleg az ő sajátos előképzettségéből és a magyar néptánc sajátosságaiból eredő kutatási módok különbözőségéből adódik. Emellett Réthei összefoglalójának sajátossága a millennium utáni időszak művelődéstörténeti (irodalomtörténeti, zenei, képzőművészeti stb.) összefoglalóinak és a magyar néprajz 19. század közepétől sorakozó „első összegzéseinek” (Erdélyi, Mátray, Ipolyi, Részó Ensel, Malonyay stb.) szemszögéből is vizsgálható.

Mielőtt a magyarság táncainak ismertetésébe kezdene, Réthei egy „A tánc” c. fejezetben (5–8. pp.) rövid egyetemes táncelméleti-tánc történeti bevezetőt nyújt az olvasónak. Nem könnyű eldönteni, hogy a szerző az ókori görög és latin szerzők s a Biblia táncra vonatkozó gondolatait az újhumanista műveltség szellemében vagy a táncmesteri könyvek reneszánsz óta kialakult gyakorlatának engedelmeskedve helyezi a könyv élére. E fejezet egyben Réthei pszichologizáló szemléletének, s e szemlélet gondolati alapjainak foglalatát is képezi.

A magyarság táncainak bemutatását a magyar nép táncszeretetére, „táncra valósságára”, a tánc kultuszára vonatkozó történeti, irodalmi, nyelvészeti argumentumokat sorolja fel Réthei 10 oldalon át. Bár a tétel bizonyításához történeti és nyelvészeti bizonyítékok egész hadát sorakoztatja fel, a nemzetkarakterológiai szemléletből fakadó kérdésfeltevése azonban – „Táncra termettebb-e a magyarság más népeknél, vagy legalább van-e olyan tehetséges, mint más népek?” – 1924-ben már anakronisztikusnak minősül. E szemléletből fakad, hogy a jelen helyzetet Réthei sötétebbnek látja a történeti példákkal fényesen megvilágított múltnál: „A mai magyar nemzedék táncos kedve tagadhatatlanul kisebb a régi magyarokénál, kiknek élete minden szót érdemlő mozzanatát... tánc és tánc kísérte végig. A művelődés nyomán keletkezett korlátok, a dőzsölést kerülő józanabb életmód s egyáltalán a megélhetés nehezebb viszonyai kétségtelenül elszorították, ha nem is fojtották meg fajunk hagyományos mulató kedvét. Ezzel együtt természetesen a táncon kapó hajlam is alábbhagyott, főleg az iskolázottabb osztályoknál, melyek élvezeteiket már nem csupán az evésben, ivásban, táncolásban keresik és találják.

Ámde kevésbé tanult földművelő népünknel nem így áll a dolog. Ott még erős a táncra való hajlandóság, ha nem is akkora, mint régebben volt."

„A magyar néptánc” című fejezet végre a könyv megígért témájáról a magyarság táncáról és annak is „törzsökéről” a néptáncról szól. E fejezetben Réthei a magyarság táncolásmódjának idealisztikus képét rajzolja meg, a saját és mások megfigyelése, illetve a történeti források alapján. Bár a szerző csak a recens adatokat hangsúlyozza (s talán a könyv második felében közölt táncok leírására gondol) és történeti példákra e fejezetben szinte nem is hivatkozik, mégis úgy tűnik, hogy ez az időtlen, idealisztikus kép a teljes forrásanyagból leszűrt esszencia. Egy olyan ideál, amely Réthei széles látókörű szemléletének megfelelően a táncos mozgás mellett a kísézőzenét és a hozzájuk társuló népköltészetet (táncszókat) is magában foglalja. (A festői leírás olvasásakor az ember egy mesebeli ködpalotában érezheti magát, ahol minden részlet ki van faragva, de semmi sem valóságos.) A leírást a tánc formai elemzése, Réthei szavaival „choreographiai jellemzése” követi, amely a szerző fejlett formai szemléletéről tanúskodik. (Csak sajnálhatjuk, hogy ezt a módszert nem konkrét táncok elemzésére használja.) A meghatározható séma szerint felépülő táncban, mint egységben Réthei „fő mozzanatokat” (tételket, szakaszokat?), azon belül sajátos mozgásalakzatokat „figurae” és ékítményeket „ornamenta” határoz meg. (Mintha a klasszikus nyelvészeti morfológia sémáját követve a táncot is „mondatokra”, „szavakra” illetve „toldalékokra” bontaná, bár ezt nem mondja ki.) A jellemzés során ezeket az elemeket mind a lassú, mind a friss részben igyekszik meghatározni, hogy a tánc „choreotípusa” nyilvánvalóvá váljék. Ezután megállapítja a magyar tánc „esztétikai szabályait”, amelyek főleg a táncbéli viselkedésre, a testtartásra, a mozgásmódra vonatkoznak, rámutatva a férfi és nő viselkedése közötti különbségekre, s a különféle európai nemzetek táncában megmutatkozó eltérésekre.

Ez a fajta elemző-összevető látásmód és eljárás, minden problémájával és elfogultságával együtt mérföldes előrehaladást jelent a korábban szokásos alkalmi, felszíni leíró szemléletmódhoz képest. Réthei alapvető céljának megfelelően a „choreographiai jellemzést” a magyarság jellembeli sajátosságainak megvilágítására használja:

„A magyar néptánc is szembetűnően tükrözi a magyarság jellembeli sajátosságait. Egymást kiegészítő két része szépen láttatja a magyar fajnak komolysággal párosult élénkségét. Nemzeti tulajdonságainkat azonban tisztábban mutatja a lassú, mint a friss része, mert az utóbbi inkább szerelmi tánc lévén, az egyéni túláradó jókedv némileg elfődi benne a faji vonásokat. Ámde azt általában megállapíthatjuk, hogy táncunk a maga egyenes testtartású könnyed lebegésével és feszes ugrosásával síkföldi könnyű lovas népre utal, aminthogy nemzetünk a múltban csakugyan ilyen is volt. S e mellett az általános jellemvonás mellett észrevehetően megnyilatkozik táncunk lassújában a magyarság férfias, méltóságos komolysága, kihívó dacos büszkesége, harciassága, nyíltsága, bátorsága, természetessége és józansága: – a frissében pedig szinte gyermekies jókedve, túláradó s ki-kitörő kedélye, fűrgesége, szilajsága; no és mindkét részen keresztül – mondhatni: ihletett – szabadságszeretete, mely nemcsak a táncos arcán látható, hanem abban is, hogy jókedve úgy nyilatkozik meg, amint akarja; saját ötletei szerint kirakott táncfigurákban.” (31. p.)

Ez a romantikus jellemrajz, amely alapján a magyarságtudat megerősítését szolgálja, olyan elfogultságokat tükröz, amely a 18. századi és a 19. század eleji jellemzéseken, a verbunk és a többteteles „nemesi” párostánc reális elemekkel átszőtt idealisztikus leírásán alapszik [lásd, Glatz Jakab 1798. évi leírását, egy német katonatiszt 1792-ből származó levelét a Historischpolitisches Journal-ban Bécsben (Réthei 287–290.), Csokonai Vitéz Mihály 1799. évi jellemzését (Csokonai 1987. 449.), Balla Károly 1823. évi értekezését a Tudományos Gyűjteményben (Balla 1823. 94.), Czuczor Gergely 1843. évi összegzését az Athenaeum hasábjain (Szilágyi 1843) stb.]. Ez az egyéni szabad, rögtönzött férfi szóló és párostánc, amely a korabeli közvélemény szemében az emlékezettel elérhető legrégibb táncfajta, illetve táncolásmód volt, széles körben (belföldön és külföldön) elfogadott nemzeti szimbólummá vált, Réthei ennek tudományos érvekkel alátámasztott népszerűsítésére vállalkozott. Hasonlóképpen történt ez a folyamat a kelet-európai országok többségében. (Martin 1984.)

Ennek az ideális képnek a történeti korokba való visszavetítése és időtlen szimbólumaként a magyarság egész történetére való kiterjesztése a következő három fejezetben történik a magyar tánc történeti fejlődéstanának elkészítése során. (51–64., 65–74., 75–79. pp.) Réthei elismert nyelvtörténész lévén, a történeti összehasonlító nyelvészet legtöbb használható kérdésfelvetését és módszertani elvét felhasználja e folyamatban. A 16. század előtti (írott források nélküli) korszakban a szerző a magyar táncot egységes, a magyarság egészét átfogó hagyománynak tekinti, amelyben nem volt különbség a nemesek és jobbágyok táncolásmódja között. Réthei történeti adatokkal bizonyítja, hogy ez az egység a 16. században megbomlik, de legalább kétszáz éven át még töretlenül fennállt. *„Véleményünk szerint az úri és nép (vagyis: ősi) lassú között nem következett be utóbb sem lényegesebb különbség annál az egynél, hogy – míg a nép körében megmaradt eredeti szabad természetességében férfitáncnak, addig az úri sorbeliekénél szabályozott és finomított párostáncná vált.”* (54. p.) Ezt az egységet egy közös őstörténeti hagyományra alapozza, amelyben a finnugor és törökös népek is részt vettek. Ezt ugyan történeti forrásokkal nem lehet alátámasztani – mondja, de a magyarság jellemző vonásainak állandósága alapján feltételezhető. Mivel finnugor párhuzamok nem álltak rendelkezésére, csak Vámbéry Ármin, Almásy György és Belányi Imre recens megfigyeléseit idézi a törökös népek táncairól (52–54. pp.), ilyen módon az „ugor-török kérdésben” Rétheinek nem állt módjában állást foglalni. Vajon hogyan változott volna a véleménye, ha ismeri Reguli, Munkácsi, Pápay József, Castrén, Karjalainen és mások már megjelent közleményeit, amelyekben táncra vonatkozó adalékok is vannak a vogulok, osztyákok, udmurtok és más finnugor népek köréből. (Felföldi 1987.)

A 18. század végét és a 19. század elejét Réthei a nemzeti öntudat elgyengülésének és szerencsés újjáéledésének korszakaként a korabeli történeti felfogásnak megfelelően. Átfogó szemléletének megfelelően Réthei e kor újjáélesztő (mai szóval: revival) törekvéseit, a néphagyomány új formában való megfogalmazását és ennek termékeit is figyelemre méltónak találja. (75–79. pp.)

A 19. század végéhez és a 20. század elejéhez érve a történeti folyamatban Réthei a magyar néptáncokra (parasztáncokra), a tánctanulás és a táncmulatság körülményei-

re összpontosítja figyelmét a táji különbségek bemutatásával. Az eltérések megállapításában Réthei nagy szerepet szán a tájnyelvi adatoknak, a különböző vidékeken talált táncneveknek.

A könyv további részében Réthei a magyar tánc törzsökéből kinőtt „különleges magyar táncokkal” foglalkozik, amelyből külön kiemeli a „jelképes és játékos táncokat”, a „katonatáncokat”, a csak egy-egy tájhoz kötődő „vidéki táncokat”, a népszokásokhoz kötődő „alkalmi táncokat” és a táncmesterek által készített „magyar műtáncokat”. Külön fejezetben foglalkozik azokkal az idegen táncokkal, amelyek szintén utat találtak a magyarsághoz, de mélyebb gyökeret nem vertek táncagyományunkban. (226–234. pp.) Elkerülték viszont Réthei figyelmét az énekes leánykörtáncok, amelyekről e magyarság táncai között nem emlékezik meg. A felsoroltak közül a katonatáncok csoportját emeljük ki, hogy Réthei elemző, osztályozó, eredetkutató módszerét bemutathassuk:

A korabeli magyar nemzeti identitás fontos elemét képező „katonanemzet”, illetve „lovass nemzet” mítosz egyik leglátványosabb, legvonzóbb támogatója a tánc volt. E téma aprólékos kidolgozása nemcsak tudományos szükséglet volt, hanem a széles közvélemény igénye is. Ennek megfelelően a témában jártas szakemberek nagy buzgalommal vitatkoztak 1905-ben és 1906-ban a hajdútáncról, hódoltságkori tánc történetünk legfontosabb táncáról. (Szendrei 1905, Ernyey 1906, Réthei 1905, 1906, Fränkel (Fabó) 1906.) Réthei e vitában megedződve, teljes fegyverzetben fogott hozzá, hogy könyvében a vitát a hajdútánc eredetéről eldöntse. A teljes bizonyítóanyag aprólékos formai, zenei és etnikai szempontú elemzése alapján megállapítja: *„Ez egybevetés alapján, úgy hisszük, joggal állíthatjuk, hogy a hajdútánc nem a magyar néptánc tövéből nőtt ki, mert lényeges sajátosságai egészen elütnek ezekétől. De honnét került akkor hozzánk? Onnét, ahonnét a hajdú név és hajdúság nagy része származott: a szlávorságtól.”* (138–139. pp.) Pár oldallal később pedig azt állítja, hogy *„Ahhoz, hogy az eredet kérdése még jobban tisztázódjék, esetleges újabb adatok és egybevetések minden bizonnyal hasznosak lehetnek ám azon már nem fognak változtatni, hogy a hajdútánc gyökereiben idegen, nevezetesen szláv jellegű tánc volt. Evvel az elismeréssel semmit se kisebbítjük a magyarságnak hozzá való jussát.”* (149. p.)

Ennek a következtetésnek a megfogalmazása nem kis bátorságot és önmérsékletet igényelt Réthei részéről, hiszen a legkorábbi tánc történeti emlékeink legjaváról s a sztyeppe-i nomád hagyomány örököseként számontartott pásztorok virtuóz táncairól kellett lemondania emiatt a tánc iránt érdeklődő művelt nagyközönségnek. Ő korrekten akart eljárni, s nem az ő hibája, hogy a korabeli történeti és recens adatok birtokában áthidalhatatlan volt az elmentmondás a hajdútánc 16–17. századi általános jelenléte és 20. századi hiánya között a Kárpát-medence központi, főleg magyarok lakta területein. A tágabb körű összehasonlító anyag hiányában, a szűkszavú, töredékes történeti adatok alapján nem nagyon lehetett más következtetésre jutni, csak arra, hogy a Kárpát-medence peremvidékein a szlovákok, rutének és románok körében gazdagon virágzó hajdútánc hagyomány volt a forrása az egykori magyar hajdútáncoknak. (Az európai táncagyománynak a kelet-európai népek körében továbbélő közös elemeiről, s azok regionális altípusairól csak a későbbi összehasonlító kutatások alapján alkottak fogalmat a kutatók. Ehhez a felfogáshoz Fränkel Bertalan (Fabó)

járt a legközelebb. (Fränkel 1906. 371–372. pp.) Réthei e „veszteségért” a verbunk magyar lovas katonatáncként való felmagasztalásával igyekezett „kárpótolni a magyarságot”. Káldy Gyulával együtt vallotta, hogy a verbunk „oly tánc, aminővel a magyaron kívül egy nemzet sem bír” (149. p.). A 18. század során kivirágzó verbunkos zenei és táncstílus formái, zenei sajátosságait és előadásmódját tekintve valóban annyira különbözött a hajdútánc stílusától, hogy ha az egyiket a magyarság időtlenül létező faji sajátjának fogadjuk el, a másikat feltétlen idegennek kell tekintenünk. Réthei lelkiismeretességét ismerve, ezek a kérdések nem kevés fejtörést okoztak neki.

A kötet zárófejezetei között három érdemel még külön figyelmet: a magyar táncok jelenéről és jövőjéről szóló (218–224. pp.) és az idegen táncok elleni küzdelmet bemutató fejezetek (235–238. pp.). Itt talán a legérdekesebbek számunkra Rétheinek a néptánc oktatására vonatkozó gondolatai, amelyekkel a korabeli táncmesterek misztikus, a magyar táncok taníthatatlanságát valló nézeteivel vitatkozik. Szemléletét már a könyv megírása során szerzett tapasztalat, s az elemző szemlélet hatja át:

„Nem akarunk tánctanító könyvet írni, felesleges volna a tanítás mikéntjét részlete-sen kifejtenünk. Ám a jó ügy érdekében irányító észrevételt teszünk arra, hogy kellene a csárdást a mai süllyedt állapotából kiemelni s az úri osztályt helyesebb (nemzetibb, íz-lésesebb és változatosabb) táncolásra tanítani.

1. Az első lépés volna, hogy tánctanítóink egyértelműen fogadják el azt az eléggé megokolt elvünket, hogy a magyar néptánc elemezhető (= részekre bontható) és megfelelő módon tanítható.

2. Ha ezt elfogadták, megindulhat a tanítás munkája annak a megmagyarázásával, hogy mi a lényege (veleje) a lassú, s mi a friss résznek, külön kiemelve azt, hogy mindkettő könnyed, lebegő tánc, melyben a test nem egész talpon lép, vagy ugrik.

3. Ezt követheti mindkét rész fő mozzanatainak megállapítása, majd pedig a leglényegesebb mozgásalakzatok (figurák) előmutatása.

4. Ezután eshetik szó a másodlagos táncfigurákról és az ékítményekről.

5. Külön útbaigazítást kell adni továbbá a táncunk faji és szépségi sajátosságairól, a szabadság említésekor hangsúlyozva, hogy ez főképp kettőre: a figurák milyenségére és egymásutánjára vonatkozik.” (224. p.)

A könyvet a magyar „táncnyelvről” 1904-ben megjelent írása, a magyar táncok szakirodalma, a magyar táncra vonatkozó irodalmi alkotások, névmutató, tárgymutató és az illusztrációk jegyzéke zárja, amely Réthei tárgyi ismereteinek imponáló mélységeiről ad tájékoztatást.

2.2. A könyv keletkezése és fogadtatása

Ahhoz, hogy Réthei művét alaposabban meg tudjuk érteni, szükség van a könyv keletkezési körülményeiről és fogadtatásáról is néhány szót ejtenünk. Ezáltal nyomon tudjuk követni azt a folyamatot is, ahogy a kiváló bencés nyelvészből tánckutató lesz.

Réthei nem teljesen érintetlen területre lép, amikor a tánc történeti- táncfolklorisztikai bűvárlatokba kezd. Az 1900-as évek elejéig már cca 50 rövidebb-hosszabb leírás

született a magyar táncról és csak egy-egy tájhoz kapcsolódó különleges táncokról (a hétfalusi csángók borica tánca, a kállai kettős, a szécsényi oldaltánc stb.). Több összefoglaló is készült már. Ebbe a műfajba lehet sorolni pl. Czuczor Gergelynek 1843-ban az Athenaeumban közreadott írását, a Czuczor–Fogarasy-féle szótár táncra vonatkozó címszavait (Czuczor–Fogarasy 1874), Káldy Gyulának a Pallas Lexikonban megjelent összegzését (Káldy 1896). Réthei e szakirodalom értékelése nyomán állapítja meg: „... a magyar tánc tudományos megismerésének részben parlagon heverő, részben felületesen művelt talajára nagyon is ráfér a mélyebbre vágó rendes szántás, még pedig minél előbb. Tiszta sor ugyanis, hogy a magyar faj sajátosságai közül a nemzeti kultúra sorvasztó hatása alatt épp a tánc van leginkább kitéve a pusztulás veszedelmének. Itt a végső ideje, hogy megmentsük, ami még megmenthető, mert maholnap jóformán semmi sem lesz belőle.” (2. p.)

Az érzelmi indítékot a nagy munkához az 1900-as évek eleji pápai élményei adják, amelyek a magyar táncok szomorú elcsökevényesedéséről győzték meg. Így vall erről visszaemlékezéseiben: „*Meddő sopánkodás helyett elhatároztam, hogy – kerüljön bármily fáradságomban – össze fogom gyűjteni és tudományosan feldolgozom nemzeti táncainkat.*” (Szerk. 1923–1924. 113. p.)

A magyar táncokról szóló monográfia megírásának terve tehát először 1903 őszén merült föl Rétheiben pápai tanárkodása idején. Ebből az időből vannak az első erre utaló nyomok. Réthei ugyanis ettől kezdve szisztematikusan sorba vette azokat a kutatókat, akik az azelőtti évtizedekben a magyar néptáncokról s tánczenéről publikációt jelentettek meg, s levélben kért tőlük további felvilágosításokat. Így teremtett kapcsolatot néhány hónap leforgása alatt Seprődi Jánossal, Fabó Bertalannal, Pintér Sándorral, Horger Antallal, a szegedi Kiss Jánossal, Róka Pállal, Czágán Károllyal. Emellett felkereste levélben egykori iskolatársait, ismerőseit, akik falusi tanító vagy lelkipásztorként tevékenykedtek az ország különböző pontjain: pl. Téczy János tihanyi plébánost, Szatmáry Gyula breznóbányai lelkészt, Tóthpál János pürkereci igazgató tanítót, Árvai Ignác bogrogi tanítót, Balló János csíkmadarasi plébánost. Ez utóbbi ajánlására ír Imets Fülöp Jákó gyulafehérvári apátkanonoknak is, akitől sok értékes, régi információhoz jut. E kapcsolatból néhányukkal évekig tartó eszmecsere lesz, amelynek eredménye kisebb közleményekben napvilágra is kerül. (A Rétheinek írt levelek és egyéb személyes iratai a Pannónhalmi Főapátsági Könyvtár Kézirattárában találhatóak a BK 545 jelzettel őrzött Réthei hagyatékban.)

Réthei szakmai fejlődésére a tánc és tánczene területén Fabó (Fränkel) Bertalannal és Seprődi Jánossal való levelezése jelentett a legtöbbet. Fabóval a történeti források helyes értelmezéséről, a különböző táncfajták eredetéről vitázik, Seprődivel pedig a recens folklór fontosságáról polemizál. Seprődi 1904. március 20-i levelében üdvözlí a magyarság tánacairól szóló monográfiai gondolatát, de még időszerűtlennek tartja. Így figyelmezteti: „*az a meggyőződésem, hogy ezt a dolgot végérvényesen csak úgy lehet eligazítani, a múltra nézve is, ha a jelent feltétlenül pontosan ismerjük. Engem az én megfigyeléseim arról győzték meg, hogy a jelen adatai elképzelhetetlenül kevés változással visszanyúlnak a múltba, a legrégibb múltba is. Micsoda bámulatos dolgok pld. azok a regős énekek! Éppen azért én azt kérem, innen a jelenből kell kiindulnia a vizsgálgatás-*

nak, s innen menni visszafelé, mert csak a jelen pontos ismerete mellett állnak igazi megvilágításban a múlt adatai. Ne vegye rossz néven kedves kolléga úr, ha igazi őszinte bizalommal elmondom, hogy olyan kérdésnél, amely még élő, amely nem kövült még meg, mint az ókor tünetényeinek legtöbbje - csak is így lehet valami feltétlenül bizonyos eredményre eljutni.” Réthei 1904. április 14-én írt válasza e levélre jól megvilágítja a tánc kutatással kapcsolatos elveit és módszereit: „Igenis, én nem a magyar tánczenének, hanem a magyar táncnak készítettem a monográfiáját. Természetes, hogy vállalkozásomnak hiánya, sőt hibája lesz – mint minden ily vállalkozással megesik, főleg ha töretlen úton halad. Ámde engem ez a körülmény nem rettent vissza, mert tudatában vagyok annak, hogy senki se alkothat jóformán minden számbavehető kezdet nélkül tökéletest. Ami nem sikerül nekem, majd sikerül másnak. Az alapokat azért megvethetem én is. Én K. Kolléga Úrral teljesen azonos alapon állok és azonos módszerrel dolgozom. Az én véleményem is az, hogy valamint az igazi magyar nemzeti zene a pór nép dalai-ban van, éppen úgy a valódi nemzeti tánc is nem a felsőbb rétegek idegen szellemű táncáiban, hanem a legalsóbb osztály táncában keresendő. Módszerem pedig a keresésben, szintúgy, mint a Kegyedé is, regresszív és összehasonlító: a mai állapotból indul ki s tart visszafelé. Alapbizonyosságaimat a mai állapot hiteles megfigyeléseiből veszem, s egybevetés útján állapítom meg a magyar néptánc koreografikus sajátosságait. Azután vizsgálom, vajon e sajátóságok jelentkeztek-e a múltban is. S ide vonatkozó argumentumaimat táncnyelvünk fejlődéstörténetéből, állandó jellegű nemzeti sajátosságainkból, népzeneink és költészetünk ritmikájából, valamint direkt történeti adatokból merítem. Természetesen a „palotás” (felsőbb rétegű) táncokkal is foglalkozom, amennyiben keresem bennük a nemzeti elemeket, de mindig különválasztom őket a sajátos nemzeti tánctól, amelyet legtisztább formában a pór nép őrzött meg.”

Rétheinek egy 1923-ban írt visszaemlékezése jó adalékul szolgál a monográfia írásának indítékaira és a munka fázisaira (az anyaggyűjtésre, a táncok elemzésére, osztályozására stb.): Elhatározásomra erős ösztönt adott egykori nagyhirű rendtársamnak, Czuczor Gergelynek példája is, aki az Athenaeum c. folyóirat 1843. évfolyamában Szilágyi Álnéval addig legjobb rövid tudományos ismertetést írt a magyar táncról. A szükséges choreográfiai és népzenei alapismeretek megszerzése után kettős munka várakozott rám: a régi irodalom átbúvárlása és személyes megfigyelések végzése a magyar táncokról az ország különböző vidékein. Az első, bár elég sokáig eltartott, dolgom könnyebb fele volt. A másikkra egy évtizednél több idő kellett. A világháború kitörése szakította végét megfigyelő utaimnak. A gyűjtött tetemes irodalmi és tapasztalati anyag feldolgozásában megint két munkát kellett végezni: előbb tisztázni a magyarságnak a táncval való kapcsolatait és külön-külön egyes táncaink milyenségét, azután megalkotni a rendszert: a magyar táncok törzsfáját. Az egyes táncok tisztázásában magán a magyar néptáncon kívül elég sok fejtörést okoztak a hajdútánc, a verbunkos meg a székelek csúrdöngölője, mert ezekről annyi ellentmondó vélemény került már felszínre, hogy igen nehéz volt eligazodni bennük.” (Szerk. 1923–1925. 113–114. pp.)

Réthei 1904. március 5-én Serődi Jánoshoz írott levelében már készen találjuk a kötet kidolgozott tervét. A tervezett fejezetek a következők voltak: 1. A tánc (általában).

2. A tánc és a magyar nemzet. 3. A tánc magyar nyelve. 4. A magyar tánc (leírása). 5. A magyar tánc eredetisége és jellemző vonásai. 6. A magyar tánc esztétikája. 7. a magyar tánc változatai (s fajai). 8. A magyar tánc költészete (az ún. táncszók). 9. A magyar tánc története. 10. A magyar tánc jelene és jövője. 1. A magyar nemzet és az idegen táncok. 12. A magyar tánc a költészetben és a magyar tánc irodalma. Tudósítása szerint az első három fejezet már 1904-ben meg volt írva. A kötet végső formában való összeállítás, úgy tűnik, a háború után, 1920–1922 között történt.

A végső forma kialakulását segítő vagy gátoló tényezők közül hármat érdemes feltétlen kiemelni. Az első az ún. „hajdútánc vita”, amely 1905–1906 folyamán, főleg az Ethnographia hasábjain Réthei (alapvetően, mint nyelvész), Fränkel Bertalan (mint zenetörténész), Ernyey József (mint néprajzos) és Szendrei János (mint történész) között zajlott. E sokféle előképzettségű társaságot a magyar tánc iránti érdeklődés kötötte össze, s vitájuk nagyban hozzájárult a téma sokoldalú, egyre módszeresebbé váló megközelítéséhez, s a vitapartnerek szemléletének csiszolódásához. Különösen fontos volt ez Réthei számára, aki a magyarországi táncainak monográfiáját készült megírni.

A másik befolyásoló tényező az I. világháború volt, amely Réthei visszaemlékezése szerint megakadályozta a helyszíni megfigyelések folytatásában, s a könyv megírásában. Békés körülmények között, kiterjedtebb terepmunka révén bizonyára más lett volna a könyv forrásanyagában a módszeresen leírt és elemzett recens táncanyag aránya a történeti forrásokhoz képest. A konkrét táncos mozgás megörökítésének, leírásának megoldásra váró elemi feladatai rádöbbenhették volna Rétheit módszerének hiányosságaira. Tudatára ébredhetett volna, hogy valójában egyáltalán nem ugyanazon az alapon áll, mint Seprődi János. (Lásd Réthei fent idézett levelét Seprődi Jánoshoz.)

A harmadik tényező a háború után kialakult politikai helyzet, amelyben a könyv végső formába öntése megtörtént. Bár Réthei a könyvben egy szóval sem említi a Trianoni békeszerződés következményeit, mégis sejthetjük, hogy mint a közélet iránt érdeklődő, politikai érzékenységgel paptanár mélyen átélte az eseményeket. Valószínűleg ennek köszönhető a könyvben a faji mítoszokat építő, romantikus parasztszemléletet, és a szelíd nacionalizmust tükröző eszmék, amelyek új megerősítést nyertek Réthei gondolatvilágában a Trianon utáni Magyarországon. Ezt jól lemérhetjük a könyv feltűnően kedvező fogadtatásán és évtizedekre szóló közéleti hatásán. Különös fényt ad a dolognak Albrecht főherceg budapesti titkárságának 1925. július 16-án kelt tisztelegő levele, amelyben ez áll: „Őfenségének örömet szerzett (a könyv) és azt nagy érdeklődéssel olvassa.”

A könyv 1922 tavaszára készült el, s ekkor kérte meg Réthei Madarassy Lászlót a Néprajzi Társaság főtítkárát kiadásának gondozására. A Néprajzi Társaság 1923. február 28-i választmányi ülése elfogadja a könyvet kiadásra, s ekkor dőlt el, hogy a „A magyarországi táncok” a Társaság új sorozatának „A Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára” sorozat első kötete lesz. A könyv az év novemberében került ki a nyomdából, s ahogy Réthei levelezéséből tudjuk, a 2000 közönséges és 200 díszpéldány fele már elővételben elfogyott, s a kiadó 1924 telére új kiadást tervezett. Az élénk érdeklődést tükrözi, hogy egy év alatt a könyvről kb. húsz ismertetés jelent meg. Közülük talán Major Ervin

zenetörténésznek a Századokban (Major 1925), Isóz Kálmán zenetörténésznek az Új Nemzedékben (Isóz 1923), Szilády Zoltán zoológus-művészettörténésznek az Ethnográfiaiban (Szilády 1923–1924) közzétett ismertetései a legértékesebbek. (Sajnos ekkor már sem Fabó Bertalan, sem Seprődi János nem élt, akik avatott tanúi voltak a könyv létrejöttének s így a legnagyobb hozzáértéssel bírálhatták volna azt.)

Egyes bírálók az európai kitekintést hiányolták a műből (Isóz), mások a táncmozdulatok leírásának szabatosságát, közérthetőségét, világosságát bírálták (Szilády), megint mások Réthei zenei hozzáértését kevesellték (Major), de mindannyian megegyeznek abban, hogy tudományos jelentőségű munka született. Legékeesszólóbban ezt Szilády Zoltán fogalmazta meg azóta többször idézett írásában: „*Tudományunk és kultúránk történeti eseményt ünnepel. A magyarság táncairól megjelent az első komoly és a tárgyához méltó monográfia. E nélkül a tánc kutatás mindmáig csak rendszertelen kísérletek mezeje lehetett. Most már hozzáláthatunk ahhoz, hogy a kész alapokon továbbépítségünk.*” (Szerk. 1923–24. 114. p.)

A két világháború közötti időben „A magyarság táncai” népszerűsége tovább nőtt, gondolatai beivódtak a köztudatba, s hozzájárult a régi történeti társastáncok rekonstrukciójához, új köntösben való előadásához a magyar érzelmű táncalkalmakon. Valószínűleg közvetlen forrása lehetett a 1925-ből való BM rendeletnek, amely a magyar táncok tanításáról intézkedett. Erjesztője volt azoknak a mozgalmaknak, amelyek a magyar néptáncok ápolását, felelevenítését tűzték ki célul (lásd Gyöngyösbokréta, KALOT, Regős cserkészset). A háború után a mű tudományos értékeit a Martin György és Pesovár Ernő nevével fémjelzett tánckutató nemzedék fedezi fel és méltatja újra.

2.3. Réthei Prikkel Marián, a könyv szerzője

A könyv mondanivalójának megértését a szerző személyének alaposabb megismerése is segítheti. Réthei Prikkel Marián, amint életrajzírói kiemelik, bencés paptanár, nyelvész, etnográfus, „A magyarság táncai” c. monográfia írója. Valóban ezek azok a dolgok, amelyek Réthei életét, tevékenységét meghatározták.

Vajon milyen alapélményeket adott ehhez a családi kör? Életének első 20 évéről sajnos nagyon keveset tudunk, ahhoz, hogy a szülői házban kapott indíttatását meg tudjuk ítélni. 1871-ben született a Mocsa melletti Csém pusztán Komárom megyében. Szülei Prikkel Mihály (sz. 1849) nemes, csősz és Mátyási Anna (sz. 1850), nagyszülei Prikkel Mihály nemes, csősz és Balaskó Erzsébet, valamint Mátyás Sándor és Herczeg Teréz (akik a 19. század legelején vagy a századforduló táján születhettek.) A születési anyakönyvbe Prikkel Lajosként van bejegyezve, a Marián nevet a Benedek Rendben választotta, a Réthei előnevet pedig a családi hagyomány alapján később vette föl. A nemesi származás, úgy tűnik, fontos volt Réthei számára. Hagyatékában egy részletesen kidolgozott családfa is található, amelyen az 1300-as évek végétől a 19. század végéig lehet követni a család terebélyesedését. Ahhoz, hogy ennek jelentőségét az életmű hangsúlyainak létrejöttében meg tudjuk ítélni, még vizsgálódásra volna szükségünk.

Meggondolást kívánna pl. hogy a verbunk és a nemesi párostánc magyar faji sajátágként való fölkarolása, a nemesi és a paraszti tánc kultúra közelségének hangsúlyozása fakadhat-e egy ilyen fajta elfogultságból.

Ennél sokkal jobban nyomon követhetők Rétheinek a katolikus vallással és a Bencés renddel való elkötelezettségei, amelyek szintén a családi körből és iskolai tanulmányaiból fakadnak. Az elemi iskoláit Nyitrán a Római Katolikus Elemi Iskolában végezte, majd az ottani Katolikus Főgimnáziumban tanul tovább. Az 1888–89-es tanévet Esztergomban végzi. 1890. augusztus 1-jén lép a Bencés Rendbe, így a gimnázium utolsó osztályát már bencés magántanulóként fejezi be Győrött. (Mindegyik említett iskola a Bencés Rend kötelékébe tartozott abban az időben.) A noviciátus letöltése után 1892 és 1896 között a Pannonhalmi Teológiai és Tanárképző intézetbe jár, majd hivatalos állami tanári diploma megszerzése érdekében a Királyi Magyar Tudományegyetemen Budapesten vizsgát tett a Tanárvizsgáló Bizottság előtt magyar nyelv és irodalomból, valamint latinból (1899. május 24.). Még 1896-ban a teológia befejezése után pappá szentelték és ettől kezdve a rend soproni, kőszegi, pápai, esztergomi és győri gimnáziumában tanított haláláig. Időközben 1903. május 9-én bölcsészdoktori oklevelet szerzett. A tanulás, a tudós pályára való fölkészülés éveit a családból való korai kiszakadástól kezdve a Benedek Rend szellemisége hatotta át, melynek alap gondolata az „ora et labora”, a termékeny tudósi elmélkedés és a fontos ismeretek terjesztése Réthei életformájává vált. Hite szerint a bencések legszentebb kötelességének tett eleget, amikor életét a „három Hungaricum”, a magyarság három sajátos, de mégis egy egységet képező költészetének – a nyelvnek, a zenének és a táncnak – kutatásával foglalkozik. Ebben nagy elődjének, Czuczor Gergelynek, a budai bencés papnak nyomdokain halad. Egyikük sem volt kifejezett tánckutató, de a munka előrehaladtával váltak azzá, hogy hivatásukat teljesíteni tudják. Mindkettőjüknek voltak gyermekkori táncos élményeik, azonban az indíttatást a tánc tudományos kutatására, valószínűleg, a Bencés Rend tagjainak erős művelődéstörténeti elkötelezettségéből merítették. Iskoláikban az oktató és ismeretterjesztő munkájuk során a kultúra minden hagyományos területét érintették, s ebből a tánc sem maradhatott ki. [Jó példa erre Réthei és Takács nevű tanára nyitrai gimnazista korából (talán Takács Sándor művelődéstörténész, piarista tanár), aki Réthei megkeresésére azt írja egy levelében, hogy nyitrai tanár korában valóban tartott előadást a magyar táncról, azonban az előadás szövege elveszett. A hajdúvárosok levéltárába utasítja őt, ahol ő is számos táncra vonatkozó adalékot talált.] Réthei maga is rendszeresen tart előadásokat a fiatalok számára a táncról, győri tanár korában pedig páratlan sikerű Szabad Egyetemet szervez, ahogy ezt Gálos Rezső irodalomtörténész és rendtárs Rétheiről írt nekrológjából megtudjuk. (Gálos 1926. 279. p.)

A nyelvészeti, s tágabb értelemben a művelődéstörténeti kutatással még diákkorában eljegyezte magát. Az első írásai még 1893–94-ben jelentek meg a Magyar Nyelvőrben. Attól kezdve páratlan szorgalommal dolgozott, s élete végéig minden évben 5–6 írása jelent meg a Magyar Nyelvőr, a Nyelvtudományi Közlemények, a Magyar Philológiai Közlöny, az Ethnográfia, a Magyar Szemle, majd a Magyar Nyelv, a Keleti Szemle hasábjain. Ezek többsége szövejtő kísérlet, amelyekben a szavak eredetét jól

megrajzolt művelődéstörténeti háttérrel világítja meg. Jelentős a Pray-kódexszel és a Halotti beszéddel foglalkozó írása, amely e történeti kincsünk bencés környezethez való kötődését bizonyítja. (Emellett számos közéleti cikket is írt, s 1916–1921. között szerkesztette az „Esztergom és vidéke” c. lapot.) Szakmai kapcsolatai először talán pannonhalmi nyelvésztanára Zoltványi Iréneus révén jöttek létre. Szinnyei József egyik Pannonhalmára írott levelében ezt üzeni Zoltványinak: 1895. október 22-én a még diák Rétheiről: „*Prikkel Mariánt, azt a szép tehetségű és nagy reményekre jogosító derék nyelvésztaársunkat kéretem, hogy mennél nagyobb szorgalommal folytassa az én szerkesztésem alatt is működését. Mindig szívesen közlöm dolgozatait.*”

A pesti egyetemen tett szakvizsgálója idején a vizsgabizottság tagjai Beöthy Zsolt (elnök) Szinnyei József, Bartal Antal és Pauer Imre voltak, ahol Szinnyeit már közeli ismerősként, írásainak türelmes bírálójaként üdvözölhette. Kapcsolatainak szélesedését a nyelvészeti, néprajzi, irodalomtörténeti vitákban való jelenlétének és a szakmai társaságokban való tagságának köszönhette. Munkája során kapcsolatba került még Szarvas Gáborral, Munkácsi Bernáttal, Melich Jánossal, Kertész Manóval, Kunos Ignáccal, Zolnai Gyulával, Horger Antallal, Simonyi Zsigmonddal. A történészek közül Czágán Károly, Varjú Elemér, s a bencés Erdélyi László segítette őt, az irodalomtörténészek közül Vargha Samu (tanára), Acsay Xavér, Ferenc József, Gálos Rezső álltak legközelebb hozzá. A néprajzosok közül Madarassy Lászlóval, Györffy Istvánnal, Kiss Lajossal, a folkloristák közül pedig Vikár Bélával és Bán Aladárral került szorosabb kapcsolatba. Közülük is Madarassy László és Vikár Béla voltak legközelebbi barátai. Ha hozzávesszük ehhez a körhöz a tánc kutatás során kötött ismeretségeket és barátságokat, akkor azt mondhatjuk, hogy Réthei pezsgő szellemi légkörben élt annak ellenére, hogy életét mindvégig vidéki tanárként élte.

Ha az eddig felsorolt nevek közül ki kellene választanunk, hogy kik voltak azok, akik „A magyarság táncai” létrejöttére, Réthei táncutatói fejlődésére legnagyobb hatással voltak, két nevet említenénk. Seprődi Jánosét (1874–1824) és Fabó (Fränkel) Bertalanét (1868–1920). Mindhármuk érdeklődésének van egy közös pontja: a tánc. Mindhárman a magyar tánc és tánczenekutatás új alapokra helyezését s a korábbi generáció délibábos nézeteinek, ellenőrizhetetlen mítoszainak bírálatát tűzték ki célul. A közös „cél tábla”: Káldy Gyula (1838–1901), a százdvég hivatalos zene- és tánc történésze, az Operaház igazgatója, a millenniumi tánc történeti összefoglaló írója. Fabó, aki közülök leghamarább, 1900-ban kezdte a tánc történeti adatok gyűjtését, a történeti adatok tudatos félreértelmezésével, kiszínezésével, eredetük és koruk meghamisításával vádolta Káldyt. Értékes föltáró munkát végző dilettáns zenetörténész lévén a zenei és táncos adatok összekapcsolására, a zenetörténeti és tánc történeti változások minden előfeltevéstől mentes megrajzolására törekedett. A kritikai szempontok hiánya, s a filológiai pontatlanságok miatt azonban, 1908-ban megjelent könyvének következtetései gyakran nem megalapozottak, megmaradnak az intuitív feltételezések szintjén. Réthei a „hajdú-tánc vitában” rideg evolucionizmussal vádolta Fabót, mivel a hajdútáncot és a verbunkot is magyar sajátságának fogta fel, s a nemzeti sajátosságok változását hangoztatta. Ha Réthei megfontolásra méltónak találta volna Fabónak azt az előremutatónak bizonyult

felfogását, amely a kelet-európai népek táncainak közös vonásait hangsúlyozza, sok ágaskodó kérdésre feleletet kapott volna. „*Mi azt állítjuk, hogy az a régi magyar rokon volt egész Kelet- és Délkelet-Európa népies táncjaival...*” – írta Fabó. (Fränkel 1905. 371–372.)

Ahhoz azonban, hogy ezt bizonyítani tudják (Fabó, Réthei és Seprődi) nagyarányú terepmunkára, a táncrögzítés, táncelemzés és leírás elemi problémáinak megoldására, valamint az összehasonlító tánc kutatás módszereinek kidolgozására lett volna szükség. Erre a feladatra Fabó nem vállalkozott. Hármójuk közül ebben legmesszebbre Réthei Prikkel Marián jutott, de talán a legszakszerűbb, leghatározottabb lépéseket mégis Seprődi János tette. Máig csodáljuk azt az éleslátást, amellyel Seprődi oly korán felfigyelt a recens és a történeti adatok egymást kiegészítő, együttes vizsgálatára, s a még jól megfigyelhető jelen helyzet kutatásának fontosságára. (Lásd Rétheinek írt 1904. március 30-i, fentebb idézett levelét.) Ennek szellemében olyan szakszerű megfigyeléseket végzett, amely képessé tette egy faluközösség (Kibéd) tánc hagyományainak rendszerbe foglalására, a tánc típusok körvonalainak meghatározására, a táncfajták hagyományos ciklusba rendezésére. Elve, hogy az osztályozás szempontjai között hangsúlyosan figyelembe kell venni a tánczenei kíséret ritmikusokat, hosszú ideig visszhangtalan maradt a néptánc kutatásban. (Seprődi 1909.) Réthei páratlan mennyiségű történeti és recens adatot gyűjtött össze, azonban problémafölvetése, gondolatrendszere, amellyel a forrásanyagához közelített, már saját korában is konzervatívnak számított. Az eredet, a „tiszta magyar jellemvonások” meghatározása, az „idegen elemek” szétválasztása a táncban, olyan feladatra kényszerítették a kutatót, amely a mai perspektívából nézve eleve kilátástalan volt. Fabó Bertalan így figyelmezteti Rétheit hibás szemléletére: »*Prikkel az egyhangúságot „szláv” jellemvonásnak állítja, szerintem az egy régi fejlődési fokozat, amely a magyarban is mindenhol megvolt. Szerinte a szláv táncok esetlenek és amellet féktelenek; szerintünk egyetlen egy nemzeti tánc van, amely délcegségre, könnyedségre, nemes tűzre a mi világszép táncunkkal vetekszik és az is szláv termék: a lengyel nagy mazúr. Szerinte: minden mi sötét: szláv, minden mi világos: magyar. Hát mitől jó ez?*» (Fränkel, 1905. 371.) A 16–17. századi történeti forrásokból kibontakozó, mai fogalmaink szerint „régies” tánc hagyománynak szláv kölcsönzéseként való értelmezése és az azelőtti korszakra egy egységes rokonnépi (finnugor vagy törökös) kultúra föltételezése összhangban volt a korabeli történeti, nyelvészeti, néprajzi kutatás azóta vitatott fölfogásával. (Lásd Erdei László bencés történész, Melich János nyelvész vagy Róheim Géza népszokáskutató írásait. (Melich 1910, Róheim 1925.). Réthei széles körű tájékozottsága révén „első kézből” értesült e nézetekről s igyekezett fölhasználni vizsgálódásaiban. Emiatt könyvének éppen az a része, amely a legjobb példát adja Réthei filológusi erényeinek (a hajdútánc fejezet), végkövetkeztetéseiben hamar elavult. Ily módon a Káldy Gyula által teremtett mítoszok lerombolása nyomán Réthei újabb mítoszokat teremtett, amelyek a fogékony történeti pillanat és alkalmas politikai hangulatban hamar hívekre találtak.

„A magyarság táncai”-t összevetve az ugyanabban az évben megjelent „A magyar népdal” c. Bartók-írással, jelentős szemléletbeli és módszerbeli különbséget találunk

közöttük. (A körkép akkor teljes, ha Bartók 1934-ben megjelent „Népzenénk és a szomszéd népek zenéje”, és Kodálynak a „A magyar népzene” c. írását is figyelembe vesszük.) Ezért sajnáljuk, hogy Réthei nem ismerte, vagy ha ismerte, nem méltatta több figyelemre Bartók és Kodály munkásságát, amely megújíthatta volna szemléletét. Műve azonban, amelyet ő maga is legjelentősebb művének tartott, így is mérföldkő lett a magyar néptánc kutatásban. Egy előző korszak beteljesedését és egy új kezdetét jelenti. Nemzetkarakterológiai szemléletével visszamutat az előző korszakra, az analitikus látásmódjával, a recens hagyomány jelentőségének hangsúlyozásával pedig az újat készíti elő. Réthei szavaival: *„Tudva-tudom, sőt nyíltan vallom, hogy munkámnak hibái is, hiányai is vannak. Ha csak jóakaratomon, vagy fáradságomon múlt volna, minden bizonnyal tökéletesebb lett volna alkotásom. De mert érthetően más egyebektől is függött, be kellett érnem a kevésbé tökéletessel. A fő, hogy művemben megvan a kezdés, melyből a magyar ethnographia tovább haladhat, hibákat és hiányokat könnyebben helyrehozhat. Nekem lesz a legnagyobb örömem, ha mihamarabb láthatom, hogy példám követői jobb munkával pótolják az enyémet.”* (4. p.)

3. „A magyarság táncai”, amint Madarassy jellemezte néprajzi és művelődéstörténeti monográfia, s mint ilyen, ahogy láttuk, régebbi hagyományokat követett, de számos ponton kapcsolódott a kor szakmai fölfogásához. Ahhoz, hogy feltárhassuk, vajon Réthei műve mennyiben tükrözte a kor általános mentalitását, ill. mennyire volt azzal harmóniában, érdemes felidéznünk a kor társadalmi és művelődési viszonyait.

Réthei a dualizmus kori magyar történelem cca 50 éves időszakában élt. Ez a kor a rohamos fejlődés és a polgárosodás felé tett határozott lépések kora. Politikai arculatát a magyarságot az európai normákhoz fölzárkóztatni szándékozó, az integrálódást segítő liberális irányzat és a magyar hegemoniát, a nemzeti sajátosságokat hangsúlyozó konzervatív erők egyre élesedő harca határozta meg. E küzdelem szemléletes bizonyítékai az európai színvonalon álló, új oktatási, nemzetiségi, társasági, sajtótörvény, valamint a polgári házasságra és a zsidóság vallási és polgári egyenjogúsítására vonatkozó törvények az egyik oldalon, s e törvények érvényét csorbító utólagos módosítások, a véderővita, az általános és titkos választójog körüli huzavona, a 30 millió magyar hegemóniájának és európai hivatásának eszméje, az erőszakos magyarosítás a másik oldalon.

Az 50 éves időszakot fényesen világítja be „káprázatos görögtüzeivel” az ezredévi ünnepségsorozat, s a hozzá kapcsolódó hasonló események (Árpád vezér halálának millenniuma 1907-ben, II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozatala 1906-ban stb.) A millennium szellemében fogant művészi alkotások, reprezentatív középületek, épület-együttesek, tudományos összefoglalók, monumentális lexikonok és művelődéstörténeti összegzések egyszerre a dicső múlt és a fényes jövő propagálásának eszközei voltak. A magyar kultúra és tudomány egyre inkább jelen volt az európai művelődésben, s ez főként a színműirodalomban, a film és a zene területén volt érezhető. Költészetünk európai szintű teljesítményeinek érvényesülését a nyelvi korlátok akadályozták. A társadalmi élet élénkülését a társadalmi egyesületek, egyletek, szövetségek szaporodása és a sajtó, könyvkiadás, s ezzel együtt a könyvtárügy páratlan fellendülése is jelezte. (Nemeskürty, 1992.)

Réthei munkássága ebben a közegben bontakozott ki. A nyelvnek, mint a magyar kultúra legátfogóbb kifejezőjének és foglalatának vizsgálatából, annak összehasonlító történeti kutatásából indul ki, s figyelme fokozatosan szűkül (s egyben mélyül) a tánc-kultúra területére. A magyar nyelvtörténeti kutatás páratlan szorgalma mellett talán ezt, egy műveltségi terület nyelvi anyagának részletes vizsgálatát, a néprajz, a zenetörténet, tánc-történet fényében való elemzését értékelheti leginkább. Rétheit azonban a kor tánc-kultúrájának (színpadi táncművészetének, társastánc divatjainak, tánc-kutatásának s táncoktatásának) megismerése új feladatokra ösztönözte, s kultúrpolitikus, pedagógusi hajlamainak kiteljesedését segítette.

Ebben az időben a magyar színpadi táncművészetben a klasszikus olasz hagyományok uralkodtak, amelyet a századvégi nemzeti hangulatban alkalmilag színpadra vitt magyar néptáncok sem tudtak megtörni. (Lásd Mazzantini tevékenységét a Csárdás és a Viora c. balettben 1890-ben és 1891-ben.) Bár a modern európai táncművészet képviselői, Isadora Duncantól, Gyagilev együttesén át Serge Lifar-ig mind megfordultak Magyarországon koncertpódiumain, de ők sem tudtak új gondolkodásmódot vagy kísérletező kedvet előidézni a konzervatív táncműhelyekben. Ugyanígy hatástalanok maradtak a magyar modern tánc-törekvések is, amelyeket főleg Dienes Valéria képviselt az 1910-es években. A magyar nemzeti balett eszméje újra és újra háttérbe szorult. (Vályi 1969., 338–348. pp.) E jelenségekkel párhuzamosan egyre jobban terjedt a paraszti hagyományoknak, paraszti előadók által való színpadszerű bemutatása. Jó példa erre a fentebb említett Viora balett, a millenniumi kiállításban előadott lakodalmi jelenetek, az 1922. évi „Öcsényi Kultúrnap” táncos bemutatói stb. Ezek a dolgok Réthei halála után 10 évvel a Gyöngyösbokréta mozgalomban teljesedtek ki, s nyertek szervezett formát. (Pálfi Csaba, 1970.)

A kiegyezés utáni társasági életben, a báltermekben újra megjelent a csárdás ünnepléses bálkezdő tánc és a hangulat tetőfokán előadott szenvedélyes mulatótánc formájában, azonban egyre inkább üres magyarkodássá vált, s amolyan „nemzeti ötperc” lesz a bálók táncrendjében. A korabeli táncmesteri könyvek francia táncmesteri gyakorlatra építettek s a magyar táncok taníthatatlanságát hirdették. Emögött az a 18. század végén és a 19. század elején kialakult vélemény húzódott meg, mely szerint a magyar táncnak nincsenek szabályai, s csak a táncosok kedve szabja meg a tánc fölépítését. E szemlélet tarthatatlanságára mutat rá Réthei könyve a magyar táncok jelenével és a jövőjével foglalkozó fejezetében. (224. p.) A magyar nemzeti társastánc versenytársaként még Réthei idejében megjelentek Magyarországon az amerikai négerek táncaiból kialakult új divattáncok, amelyet tulajdonképpen az új nemzetközi folklorizmus hatásaként is lehet értékelni. Ezt példázza az 1910-es években egész Európát átható tangóláz, majd a one step, a two step és az ezekhez hasonló új társastáncok elterjedése. (Kaposi Edit, 1977., 45–51. pp.)

A magyar tánc-kultúra (ill. általában a táncművészet) tudományos vizsgálata Réthei korában a kezdeteinél tartott. Összefoglaló ismereteket a korabeli olvasó Pallas Lexikon, majd később a Révai Nagylexikon szűkszávú címszavaiból meríthettek. A szakmai kérdések iránti érdeklődés élenkülését az Ethnographia hasábjain kibontakozó „hajdú-tánc-vita” és zenei szakfolyóiratokban fel-felbukkanó tánc-témájú írások is jelezték.

Réthei a századfordulón a magyar táncművészetben egy olyan területre talált, amely, bár sokakat érintett, számos hivatásos szakembere (koreográfusok, táncosok, táncmesterek) is volt, azonban vizsgálatával tudományos rendszerességgel és fölkészültséggel senki sem foglalkozott. Magyar nyelven az első átfogó táncművészeti összefoglaló, amely példamutató módon az európai népek táncművészetével is foglalkozik, a Színészeti Lexikonban 1930-ban jelent meg. (Németh, 1930.) Ebben azonban Réthei már nem tudott részt vállalni.

Réthei szakmai teljesítményének erényei és hiányosságai egyrészt a kiindulási alapként választott nyelvészeti, történeti, néprajzi kutatások állásából, másrészt a kutatási terület (a magyar táncművészet) helyzetéből ítélhetők meg, figyelembe véve Rétheinek azokat az egyéni adottságait és korlátait is, amelyek személyes elkötelezettségeit, választásait meghatározták. Központi témájául a „magyar táncok törzsekét”, az általa sajátosan értelmezett „néptáncot” választotta, amelynek történetéről a millennium szellemében egy, az általa ismert összes korabeli magyar, német, osztrák, cseh táncművészeti összefoglalónál alaposabb, szakszerűbb és elfogulatlanabb összegzést kívánt adni. A táncok esztétikai megközelítésében Réthei Pekár Károlynak „A magyar nemzeti szépről” címmel 1907-ben közreadott könyvére támaszkodott, amely a „tánc, zene, nótá” (Réthei interpretálásában a „tánc, zene, nyelv”) együttes vizsgálatában, úgy tűnik, Charles Darwin, Herbert Spencer és Wilhelm Wundt nézeteivel rokonszenvez. E gondolatokkal ötvöződnek Réthei szemléletében a néprajzi és nyelvészeti kutatás eszköztárából elsajátított néplélektani, összehasonlító történeti elvei. Mivel a recens táncművészetrel személyesen ritkán szembesült, s rögzítéséhez a technikai feltételek nem álltak rendelkezésére, a finn földrajzi-történeti iskola módszerei visszhangtalanok maradtak gondolatrendszerében, s alkalmazásukban már nem követte Seprődit, Bartókot és Kodályt. A néptáncok helyszíni vagy filmről való lejegyzésének, elemzésének kényszere, valószínűleg elvezették volna őt a korabeli táncmesteri gyakorlatban is meglévő analízis-szintetizáló szemlélethez, amelynek eszközeként többféle jelrendszer és a szóbeli mozdulatleírás módszere is rendelkezésre állt. Ezek a problémák az 1930-as években a néptáncok rendszeres filmezése nyomán vetődtek fel élesen Gönyey Sándor és Lajtha László munkájában.

Réthei szellemi teljesítménye minden hiányosságával együtt, így is tiszteletre méltó. A táncművészet akkori periódusában, ebben a műfajban „A magyarság táncai”-hoz fogható méretű, hasonlóan gondolatgazdag és ilyen inspiráló erejű történeti munka a nemzetközi táncművészetben nem született. Talán Cecil Sharp táncmonográfiái foghatók hozzá e korból, amelyek tánclejegyzés tekintetében módszeresebbek, de látókörük szűkebb, csak egy-egy angol táncfajta koncentrálnak. (Pl. Sharp, 1911–13.) Réthei műve szemléletét tekintve, sok tekintetben a múlt század terméke, de végleges megfogalmazásának elhúzódása révén több olyan részlettel gazdagodott, amelyek saját korának kihívásait tükrözik, s ezáltal a könyv a további kutatások szellemi, gyakorlati előkészítőjévé vált. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy Réthei munkássága, korai halála miatt, tulajdonképpen torzónak tekinthető. Ezt a levelezésből kirajzolódó tervek is jelzik, amelyekben a táncok rendszeres gyűjtése, filmrevétele is fölsejlik.

Reméljük, hogy ezekkel az írásunkban közölt újabb adalékokkal sikerült Réthei Prikkel Marián művét és a benne rejlő szellemi teljesítményt közelebb hozni azokhoz, akik a magyar néptánc kutatás kezdeti szakaszát jobban meg akarják ismerni, s ezáltal hozzájárulhattunk ahhoz is, hogy Réthei a magyar néprajz tudománytörténetében az őt megillető helyre kerüljön.

Réthei Prikkel Marián életének főbb eseményei

Született: 1871. augusztus 19. Csémpusztá, Komárom megye.
1878–1882 – elvégzi a Római Katolikus Elemi Iskolát Nyitrán.
1882–1887 – a nyitrai Katolikus Főgimnáziumba jár.
1888–1889 – az esztergomi Katolikus Főgimnázium tanulója.
1890. augusztus 1. – a Bencés Rendbe lép.
1891–1892 – a győri Katolikus Főgimnázium magántanulója.
1892. június 11. – érettségi bizonyítványának dátuma.
1892–1896 – a Pannonhalmi Teológiai és Tanárképző Intézet hallgatója.
1896. június 28. – pappá szentelik.
1896–1900 – a soproni bencés gimnáziumban tanít.
1899. május 24. – a Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetemen tanári vizsgát tesz magyarból és latin nyelvből.
1900–1905 – a pápai bencés gimnáziumban tanít.
1903. május 9. – bölcsészdoktori oklevelének kelte.
1905–1906 – a kőszegi bencés gimnáziumban tanít.
1906–1907 – a pápai bencés gimnáziumban tanít.
1907–1919 – az esztergomi bencés gimnáziumban tanít.
1916–1919 – az „Esztergom és vidéke” c. lap szerkesztője.
1924 – megjelent fő műve, „A magyarság táncai”.
Meghalt: 1925. november 19-én Balatonfüreden.

Réthei táncra vonatkozó írásainak jegyzéke:

Megjelent művek:

„A hajdútánc” Ethnographia XVI. 225–237. pp. Budapest, 1905.
„A magyar táncnyelv” Magyar Nyelv 1906. évf. 3–16. pp. és 59–69. pp. Budapest, 1906.
„Magyar halottas táncok” Ethnographia XVII. 167–172. pp. Budapest, 1906.
„A hajdútáncz eredete” Ethnographia XVII. 112–119. pp. Budapest, 1906.
„Nemzeti táncolásunk múltjából” Az esztergomi r. kath. főgimnázium 1910/11. évi Értesítője 1–66. pp. Esztergom, 1911.
„Toborzók, tobozó, toborzás” Magyar Nyelvőr 1915. 211. p. Budapest, 1915.
„Baksaméta” Magyar Nyelvőr 1915. 323. p. Budapest, 1915.

- „Verbuvál” Magyar Nyelvőr 1916. 388. Budapest, 1916.
 „A magyarság táncai c. könyvem keletkezéséről” Magyarság 1923. december 25. IV. évf. 291. (896.) szám 9. p.
 „A magyarság táncai” Budapest, 1924. 311. p. Studium Könyvkiadó.
 „A csárdás” Új Idők, 1924. január 13. 44–45. pp. Budapest, 1924.
 „A verbunkos tánc eredete” Zenetudományi dolgozatok 1978. 179–194. pp. Budapest, 1978. (Posthumus közlés Pesovár Ernő bevezetőjével.)

Kézírtos művek:

- „A magyar néptánc jelleme és esztétikája” Kiadatlan kézirat 16 p. Pannonhalmi Főapát-sági Könyvtár BK 545. Réthei Prikkel Marián-hagyaték. MTA Akt. 900.

Kritikai megjegyzések, méltatások Rétheiről és művéről – időrendi sorrendben.

(A korabeli könyvismertetések csak válogatva.)

- Isóz Kálmán:** A magyarság táncai. Új Nemzedék V. évf. 291. (1267) szám, 1923. december 2. 14. p. Budapest, 1923.

- Szilády Zoltán:** Adatok „A magyarság táncai” c. műhöz. Debreceni Szemle 1923. 11. p. Debrecen, 1923.

- Szilády Zoltán:** Adatok és megjegyzések „A magyarság táncai” c. műhöz. Ethnographia 1923-1924. XXXIV. évf. 114-116. pp.

- Szerk. (Madarassy László):** A magyarság táncai. Ethnographia 1923-1924. XXXIV. évf. 112-114. pp.

- Major Ervin:** Két bírálat. Különlenyomat a Századok 1925. évi I.-III. füzetéből. Budapest, 1925. 3-7. pp. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda

- Gálos Rezső:** Réthei Prikkel Marián. Egyetemes Philológiai Közlöny I. évf. 278-279. pp. Budapest, 1926.

- Viski Károly:** Hungarian Dances. Bp. 1937. Atheneum 193. p.

- Varga S. F.:** Bevezetés a táncirodalomba. Bp. 1939. 28. p.

- Elekes Istvánné:** Magyar néptáncok. Budapest, 1947. 47. p.

- Morvay Péter:** A nép tánc-kutatás két esztendeje. Ethn. 1949. 387-393. pp. 387-388. pp.

- Kaposi Edit:** Népi táncainkról Bp. 1952. 79. p.

- Kaposi Edit - Maácz László:** Magyar népi táncok és táncos népszokások. Bp. 1958. 39. p.

- Maácz László:** A magyar tánc kutatás múltja és jelene. Néptáncos, 1960. 38-48. pp. 38. p.

- Pesovár Ernő:** Rétheire emlékezve. Muzsika 1974. október XVI. évf. 10. szám 47. p.

- Almási István:** Réthei Prikkel Marián levelei Seprődi Jánoshoz. Nyelv és Irodalomtudományi közlemények 20. 199-203. pp. Cluj-Napoka, 1976.

- Martin György:** Tánc. in Ortutay Gyula (szerk.): A magyar folklór. Bp. 1979. 477-539. pp. 1979. 477-478. pp.

- Martin György:** A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest, 1979. 19. p.

- Martin György:** Rögtönzés és szabályozás a magyar néptáncokban. Népi Kultúra -

Népi Társadalom XI-XII. Budapest, 1980. 411-449. pp. 411. p.

Pesovár Ernő: Réthei kéziratos hagyatéka, Táncművészet, 1979. 11. 24-25. pp. Budapest, 1979.

Pesovár Ernő: Réthei tanulmánya elé, Zenetudományi dolgozatok, 1978. 177-178. pp. Budapest, 1979.

Martin György: Az erdélyi férfitáncok kutatása. Zenetudományi dolgozatok, 1981. 173-190. pp. 175-176. pp.

Pesovár Ferenc: Tánc kutatás és néptánc. in. Kaposi Edit - Pesovár Ernő (szerk.): Magyar Táncművészet. Budapest, 1983. 27-36. pp. 27. p.

Pesovár Ernő: A magyar párostáncok. Budapest, 1997. Planétás Kiadó (30-35. pp)

Lexikonok Réthei Prikkel Mariánról

Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái. XI. kötet, Budapest, 1906. 154. p.

Révai Nagy Lexikona XVI. kötet, Budapest, 1924.

Irodalmi Lexikon (Szerk.: Benedek Marcell), Budapest, 1927.

Új Magyar Lexikon 5. kötet, Budapest, 1961.

Magyar Életrajzi Lexikon (Főszerk.: Kenyeres Ágnes) Budapest, 1969. Akadémiai Kiadó, 506. p.

Magyar Néprajzi Lexikon IV. kötet. (Főszerk. Ortutay Gyula, Budapest, 1981.) Akadémiai Kiadó

Új Magyar Irodalmi Lexikon 3. kötet (Főszerk.: Péter László) Budapest, 1994. Akadémiai Kiadó

Fölhasznált irodalom

Balla Károly

1823

„A Magyar nemzeti Tánczról” Tudományos Gyűjtemény 1823. VII. kötet 85–106. pp.

Pest

Bartók Béla

1924

„A magyar népdal” Budapest

Bartók Béla

1934

„Népzenénk és a szomszéd népek zenéje” Budapest

Böhme, Franz Magnus

1886

„Geschichte des Tanzes in Deutschland I–II. Leipzig

Ernyey József

1906

„A hajdútáncz szláv szempontból” Ethnographia XVII. 307–317. pp. Budapest

Fabó Bertalan

1908

„Magyar táncok” in. Fabó Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése. 185–234. pp. Budapest

MTA-filmek a Szakmai Házban

Felföldi László

1987

„A finnugor népek néptánc kutatásáról” Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987. Budapest 291–311. p.

Fränkel Bertalan (Fabó)

1905

„Hajdútánc és régi magyar tánc” Ehtnographia 1905. 365–372. pp. Budapest

(Glatz Jakab)

1798

„Frey müthige Bemerkungen eines Ungarns über sein Vaterland. Auf einer Reise durch einige ungarische Provinzen. Teuchland. (Ettinger in Gotha) 1798 I (51–52. p.)

Káldy Gyula

1896a

„Magyar táncok” (Hungarian Dances) in Pallaslexikon XII. kötet 183–185. pp. Budapest

Káldy Gyula

1896b

„A régebb és újabb magyar táncokról 1567–1848.” A Magyar Történeti Társulat Felolvasásai II. Budapest 16. p.

Kaposi Edit

1977

„A társastáncok története” (jegyzet) Budapest, Népművelési Intézet

Kodály Zoltán

1937

„A Magyar népzene” Budapest

Lakatos Sándor

1871

„Rajta párok táncolunk” Összeállította Bátorfi Lajos. Nagykanizsa

Mangold Gusztáv

1900

„A tánc kedvelők könyve” Budapest

Martin György

1984/4

„Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI–XIX. században” Ethnographia XCV. 353–361. pp. Budapest

Melich János

1910

„Nyelvünk szláv jövevényszavai” Budapest

Müller Lajos – Karlowszky Endre

1880

„Illem és tánc tan egyetemes kézikönyve” Budapest

Nemeskürty István

1992

„Kis magyar irodalomtörténet. Budapest

Németh Antal (szerk.)

1930

„Színészeti Lexikon” 1–2. kötet, Budapest

Pálfi Csaba

1970

„A Gyöngyösbokréta története” Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970. 115–161. pp. Budapest

Pekár Károly

1908

„A magyar faji ritmikáról A magyar tánc, zene, néta közös ősi jellemvonásáról” (Különlenyomat a „Magyar nemzeti szépről” c. munkájából. Budapest, Magyar Művészet Kiadóvállalat)

Radvánszky Béla

1896

„Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században” I. kötet Budapest (Tánc, 416–419. pp.)

Róheim Géza

én. (1925)

„Magyar néphit és népszokások” (Hungarian Folk Beliefs and Folk Customs) Budapest

Róka Pál

1900

„A magyar tánc eredetéről” in Róka Pál: A magyar táncművészet könyve. 166–201. pp. Budapest

Seprődi János

1909

„A székely táncokról” Erdélyi Múzeum XXVI. (1909.) 323–334. pp

Sharp, Cecil J.

1911–1913

„The Sword Dances of Northern England” London

Szendrei János

1905

„A hajdútáncz” Ethnographia 1905. XVI. évf. 362–365. pp. Budapest

Szilágyi (Czuczor Gergely)

1843

„A magyar tánczról” Athenaeum Új folyam 1. kötet 109–119. pp. Pest

Takács Sándor

1921

„A régi Magyarország jókedve” Budapest

Ungarelli, Gaspare

1894

„Le vecchie dance italiane” Roma

Vályi Rózsi

1969

„A tánc története” Budapest, Zeneműkiadó

Zibrt, Čeněk

1895

„Jak se v Koly v cechách tancovalo” Praha 1895

Neuwirth Annamária:

A Néptáncosok Szakmai Háza

Az 1970-es évek elején a tudományos kutatás és a revival mozgalmak együttműködése révén sajátos, egyedülálló ifjúsági népzenei, néptáncos mozgalom, a „táncház mozgalom” jött létre, mely újítoág hatott a magyar művészeti életre és a közművelődésre egyaránt.

A néptáncmozgalom továbbfejlődése érdekében szükségszerűvé vált egy központi szakmai módszertani központ létrehozása, melyet nem csak a táncos és zenész szakemberek igényeltek, de az MTA Zenetudományi Intézet főosztályvezetője, dr. Martin György is nagyon szorgalmazott.

Elvárás volt a leendő új központtal szemben:

– Az akadémiai archívumban lévő néptánc és népzenei gyűjtemények váljanak mindenki részére hozzáférhetővé!

– Segítse a néptánc és népzenei oktatást, továbbképzést:

– tantervek kidolgozásával,

– segédanyagok (kiadványok, hangzó- és videofelvételek) készítésével,

– szakmai előadásokkal.

– Hozzon létre egy országos adatbázist!

– Segítse az együtteseket szaktanácsadók, oktatók, zenekarok közvetítésével!

– Tartsa a kapcsolatokat a területi szakmai bázisokkal!

A szakma folyamatos kérésére a Népművelési Intézetben 1981 szeptemberében egy-
szeri OKT-támogatással, az MTA Zenetudományi Intézet Néptánckutató Osztályának
szakmai irányításával elkezdte működését egy kis létszámú csoport, melynek tagjai:

Stoller Antal – vezető,

Neuwirth Annamária – táncos szakember,

P. Vas János – néprajzos szakember, dokumentumtár-vezető,

Vavrinecz András – zenész szakember.

Tárgyi feltételek:

Induláskor:

1 szoba

1 db montázsasztal,

1 db kazettás magnetofon deck

1 db rádió

1 db lemezjátszó

1 db szalagos videomagnó

2 éven belül vettünk:

1 db 16 mm-es Ariflex filmfelvevő

1 db videokamera, Betamax

2 db asztali video, Betamax

2 db Akai szalagos magnó

A Szakmai Ház működése

Az első években heti egy alkalommal, kedden 10.00–17.00 óráig szolgáltatunk, s a további munkánkat szerdán délelőtt 10.00–14.00 óráig végeztük megbízási szerződéssel, egyetlen kicsiny szobában, egyszeri OKT-támogatással.

Ma egy külön részlegben (három szoba) dolgozhatunk négyen teljes állásban:

Neuwirth Annamária – vezető, néptáncos szakember

P. Vas János – néprajzos szakember

Vavrincz András – népzeneész

Koczka Judit – szervező, adminisztrátor

ketten megbízási szerződéssel:

Hidas György – néptáncos szakember

Sándor Attila – technikus

Tárgyi feltételek:

Video:

4 db SVHS asztali video

3 db VHS asztali video

3 db Panasonic tv (2 nagy, 1 kicsi)

Hang:

4 db kétkazettás deck

1 db rádió

1 db lemezjátszó

1 db CD-lejátszó

1 db hordozható DAT-magnó

1 db kompressor-limiter

1 db equaliser

1 db Revox szalagos magnó

1 db hordozható kazettás riportertermagnó két mikrofonnal

2 db számítógép (CD-írásra alkalmas)

A béreket és a fenntartási költségeket a Magyar Művelődési Intézet fizeti, míg a beszerzéseket, egyéb szakmai feladatainkat a bevételeinkből és kisebb-nagyobb pályázatokból tudjuk megvalósítani.

Az elmúlt évben a Művelődési és Köznevelési Minisztérium segítségével felújíthat-

tuk a Szakmai Ház épületét, a Nemzeti Kulturális Alaptól az idén kapott pályázati pénzből kicserélhettük elavult gépparkunkat, s előkészíthettük a további, szakmailag és technikailag magasabb színvonalú módszertani anyagaink kiadását.

A Szakmai Ház feladatai:

1. A dokumentumtár kialakítása, folyamatos bővítése:

a) Videotár:

- eredeti néptáncfelvételek (~ 340 óra)
- az MTA archívumából,
- egyéni gyűjtők anyagából
- a Szakmai Ház saját gyűjtése.
- koreográfia, folkzene archíválása: (~ 360 óra)
- országos bemutatók anyaga,
- fesztiválok felvételei,
- együttesek bemutatói,
- koreográfus portrék.
- módszertani anyag (~ 41 óra)

b) Audiofelvételek tára:

- eredeti népzenei felvételek:
- MTA archívumából,
- egyéni gyűjtők anyagából,
- a Szakmai Ház saját gyűjtése.

c) Video- és audiofelvételek jegyzőkönyvei.

d) Videofelvételek katalógusa:

- eredeti anyagok: tájegység és falvak szerint,
- koreográfiák: együttes, koreográfus, mű címe szerint.

e) Kézi szakkönyvtár (csak helyi használatra)

f) Viselet diatár (csak helyi használatra)

g) Lemeztár (csak helyi használatra)

h) Szakemberek életútjának, tevékenységének dokumentálása

2. Adatbázis kiépítése, folyamatos bővítése:

(név, cím, telefon, vezetők neve, címe, telefonja)

a) intézmények:

- Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
- Magyar Művelődési Intézet
- MTA Zenetudományi Intézet
- főiskolák, egyetemek
- fővárosi és megyei művelődési intézetek
- múzeumok

b) alapítványok:

- Nemzeti Kulturális Alap
- Nemzeti Gyermekek és Ifjúsági Alapítvány
- Soros Alapítvány
- Művészeti és Szabdművelődési Alapítvány

c) egyesületek, szövetségek:

- Magyarok Világszövetsége
- Magyar Táncművészeti Egyesület
- Martin György Néptáncszövetség
- Muharay Elemér Hagyományőrző Egyesület
- Népművészeti Egyesületek Szövetsége
- Örökség Gyermekek Népművészeti Egyesület
- Táncház Egyesület
- Vass Lajos Népzenei Szövetség

d) tánccsoportok (budapesti és megyei csoportok)

- gyermekegyüttesek,
- felnőtt együttesek (amatőrök és hivatásosok)
- hagyományőrző csoportok

e) zenekarok

f) táncházak

g) események:

- országos bemutatók:

(Néptáncantológia, Táncháztalálkozó, Mesterségek Ünnepe, Kortárs bemutató)

- országos fesztiválok:

- gyermek: Debrecen, Gödöllő, Szekszárd
- felnőtt: Szeged, Szekszárd, Szolnok, Zalaegerszeg
- hagyományőrző: Bag, Pécsvárad

- táborok:
- egyesületek által szervezett
- zenekarok által szervezett

3. Módszertani anyagok készítése:

a) kiadványok:

– táncos:

Néptáncközlések mutatója

Mezőségi sűrű legényes

Lányi Á.: Néptáncolvasókönyv (újrányomás)

Egy bükkszáki asszony népdalkincse

Kartal táncélete

Perdül a szoknya

Két játék egy tánc

Kisugrós

Szállj elő zöld ág

Játék és tánc az iskolában I–IV.

Motívumok, motívumfűzések

Játékok, játékfűzések

Tanmenet

Segédjegyzet a Játék és tánc az iskolában című kötetek használatához

Játék és tánc az óvodában

Pesovár E.–Lányi Á.: A magyar nép táncművészete (újrányomás)

– zenei kiadványok:

népzenei füzetek sorozata:

Nesztor I.: Gyimesi furulyamuzsika I.

Nesztor I.: Harmatos a borostyánfa levele

Juhász Z.: Kukucska Ernő hagyatéka

Virág völgyi M.: Gyimesi népzene I.

Virág völgyi M.: Bonchidai népzene I. (angol fordítás)

Árendás–Havasréti: Bonchidai népzene I. brácsa–bőgő mell.
(angol fordítása)

Vavrincz A.: Vajdaszentiványi népzene I. (angol fordítás)

Árendás–Kozma: Vajdaszentiványi népzene I. brácsa–bőgő mell.
(angol fordítás)

Virág völgyi–Vavrincz: Szatmári népzene I.

Virág völgyi–Vavrincz: Szatmári Népzene II. (angol fordítás)

Virág völgyi M.: Kalotaszegi legényesek

Ökrös Cs.: Hegedűgyakorlatok

Varsányi I.: Gömöri népzene

Virág völgyi M.: Bogyiszlói népzene

- Virág völgyi M.: Kalotaszegi népzene I.
 Virág völgyi M.: Kalotaszegi népzene II.
 Halmos B.–Virág völgyi M.: Széki férfitáncok
 – oktatási anyagok:

Balog S.: Citeraiskola
 Gergelits M.: Furulyaelőkészítő 1.
 Gergelits M.: Furulyaelőkészítő 2.
 Dévai J.: Furulyaiskola I.
 Juhász Z.: Furulyaiskola II.
 Juhász Z.: Furulyaiskola III.
 Juhász Z.: Furulyaiskola IV.
 Bodza K.–Paksa K.: Magyar népi énekiskola I.
 Bodza K.–Paksa K.: Magyar népi énekiskola II.
 Sebő F.: Népzenei olvasókönyv

b) hangzó mellékletek:

- táncos könyvekhez:

Játék és tánc az iskolában I–IV. Motívumfűzések
 Játék és tánc az óvodában 1–2.
 Magyar néptánc hagyományok I–II–III.
 Martin Gy.: A magyar körtánc I–II.
 Martin Gy.: Tánc típusok, táncdialektusok I–II–III.

- zenei kiadványokhoz:

Sebő F.: Népzenei olvasókönyv 1–2.
 Bodza–Paksa: Magyar népi énekiskola I. 1–2.
 Bodza–Paksa: Magyar népi énekiskola II. 1–2.
 Furulyaiskola II.
 Furulyaiskola III.
 Furulyaiskola IV.
 Gyimesi furulyamuzsika
 Harmatos a borostyánfa...
 Kukucska Ernő...
 Gyimesi népzene II.
 Bonchidai népzene I.
 Vajdaszentiványi népzene I.
 Szatmári népzene I.
 Szatmári népzene II.
 Kalotaszegi legényesek
 Citeraiskola
 Gömöri népzene
 Bogyiszlói népzene
 Kalotaszegi népzene I.

Kalotaszegi népzene II.

– hangfelvételek néptáncoktatáshoz:

Szék

Nyugat – Mezőség

Szatmár – Kalotaszeg

Galgamente – Dél – Alföld

Keleti palóc (Gömör) – Galgamente

Keleti palóc (Gömör) – Bácska

Kis Küküllő mente (Szászcsávás)

Kalocsa – Rábaköz

Gyimes

Székelyföld – Sóvidék – Keleti Mezőség (Mezőkölpény)

Szatmár – Marosszék

Marosszék (Felső Nyárádmente) – Rábaköz

– eredeti anyagok:

Marosszéki táncrend (Magyarpéterlaka)

Vajdaszentivány

c) videofelvételek:

– táncos kiadványokhoz:

Motívumfűzések

Játékok, játékfűzések

– néptánctanításhoz:

A magyar nép táncművészete

Magyar néptánc hagyományok

4. Szolgáltatás:

a) videoanyagok vetítése, válogatása, másolása:

(koreográfiákat csak a szerzők beleegyezésével másolunk)

Másolási díj: 40,- Ft/perc (áfával együtt)

b) hangzó anyagok válogatása, másolása:

Másolási díj:

c) szaktanácsadás: néprajz, néptánc, népzene (ingyenes)

d) továbbképzések segítése:

tantervekkel, hangzó- és videoanyagokkal, elméleti előadásokkal

e) kiadványok, kazetták árusítása a könyvtárban

5. Kapcsolattartás a területi bázisközpontokkal:

1981-ben olyan központokkal terveztük az együttműködést, ahol a korábbi években egy-egy bázisegyüttes segítségével már folyt módszertani munka, s az alapvető személyi és tárgyi feltételek adottak voltak.

- a) Debrecen (Hajdú-Bihar, Szabolcs-Szatmár m.)
- b) Jászberény (Heves, Pest, Szolnok m.)
- c) Miskolc (Borsod-Abaúj-Zemplén m., Nógrád m.)
- d) Szeged (Békés, Bács-Kiskun, Csongrád m.)
- e) Szekszárd (Baranya, Somogy, Tolna m.)
- f) Szombathely (Győr, Vas, Zala m.)
- g) Székesfehérvár (Fejér, Komárom, Veszprém m.)

Az utóbbi években még két központ alakult:

- h) Békéscsaba (Békés m.)
- i) Salgótarján (Nógrád m.)

Együttműködésünk lényege:

- információcsere
- szakmai segítség
- anyagok átadása
- egymás módszertani anyagainak terjesztése

Terveink a következő évre:

A népi kultúra megjelenése a NAT-ban új feladatokat jelent számunkra:

– pedagógusok ellátása segédanyagokkal

új kiadványok: nemzetiségi anyag
tánceljárás kezdőknek

új felvételek néptáncoktatáshoz:

Sárköz

Zemplén

új módszertani videosorozat a táncoktatáshoz:

Anyag:	Tanárok:	Közreműködők:
– Sárköz:	Matókné Kapási Júlia Szabadi Mihály	szekszárdi gyerekek
– Rábaköz:	Palenik József	mosonmagyaróvári gyermekcsoportok
– Ny-i palóc:	Iglói Éva Széphalmi Zoltán	bagi gyerekek gödöllői gyerekek
– K-i palóc:	Gyebnár László Hájas Anikó	salgótarjáni gyerekek
– Szatmár:	Demarcsek György	nyíregyházi gyerekek

	Szilágyi Zsolt	
– D.-Alföld:	Juhász Zsolt	budakalászi gyerekek
– Somogy:	Németh Ildikó	martonvásári gyerekek
	Szabó Szilárd	
– Szék:	Zsuráfszki Zoltán	biharista gyerekek
	Vincze Zsuzsa	
– Székelyföld:		
– Mezőség:	Móder Attila	miskolci gyerekek
	Kis Anita	
– Német:	Manninger Miklós	solymári gyerekek
– Szlovák:	Csasztnan András	szarvasi gyerekek
– Szerb-horvát:	Kricskovics Antal	horvát ált. isk.
	Szilcsanov Mária	
– Román:	Mlinár Pál	békéscsabai gyerekek
	Kolarovszki Mária	
– Cigány:		

Új-régi kapcsolatok felújítása, kiépítése:

- együttműködési szerződés az MTA Zenetudományi Intézettel
 - anyagok átadása – filmek hangosítása
 - szakmai segítségadás – szolgáltatás
- kapcsolattartás felsőfokú intézményekkel
 - (Budapesti Tanítóképző Intézet, Táncművészeti Főiskola)
 - kiadványok közös megjelentetése
 - videoanyagok összeállítása előadások szemléltetésére
 - előadások tartása: néptánc, népzene, néprajz
- szakemberek bevonása további feladatokba:
 - Kővágó Zsuzsa: portrék készítése a néptáncos- és népzenei mozgalom legnagyobb egyéniségeiről
 - Stoller Antal: fesztiválok anyagainak rendezése
 - Varga Zoltán: akadémiai anyagok válogatása, átjátszása

Anyagaink mentése:

- hangfelvételek mentése digitálisan
- videofelvételek mentése beta rendszerről SVHS rendszerre

929. Parád
590. Tardoskedd
1147. Jóka
629. Vásárút
259. Bogyoszló
16. Kóny
349. „Rábaköz”
94. Szany
292. Szil
389. Alap
6. Mezőkomárom
203. Berzence
530. Felsővásárosbéc
183. Kutas–Szenna
223. Simonfa
575. Szentlászló
164. Decs
403. Decs
916. Hosszúhetény
624. Madocsa
816. Ócsény
174. Sárpilis
915. Váralja
641. Drágszél
489. Felsőerek
474. Kalocsa
492. Öregcsertő
638. Kunszentmiklós
924. Maglód
303. Alsópázsit–Tamásbokor
299. Bundásbokor
244. Darnó
279. Kékcse
255. Kiskálló
644. Nagydobos
30. Nagydobrony
996. Nagyecsed
996/7. Dunamenti Folklórtalálkozó
285. Tyukod
631. Borzova
630. Magyarbőd
470. Mikófalva
632. Szilice

1164. Rimóc
927. Százd
235. Bag
935. Kartal
277. Apátfalva
262. Sándorfalva
467. Tápe
472. Dávod
1056. Szilágyság
637. Bogártelke
540. Magyarvista
496. Méra
690. Türe
682. Bonchida
508. Feketelak
673. Ördöngősfüzes
671. Szék
881. Szék
685. Vajdakamarás
506. Válaszút
495. Válaszút
625. Lőrincréve, Makfalva, Marosbogát
1013. Magyarózd
1833. Mezőszályi
1118. Énlaka
1072. Felsősófalva
761. Jobbágytelke
642. Kecsetkisfalud
552. Korond
625. Makfalva
517. Marossárpatak
1160. Mezőköplény
697. Nyárádmagyarós
395. Nyárádmagyarós
189. Parajd
1056. Vargyas
1063. Setétpatak
504. Gyimesközéplök
990. Bukovina
214, 215, 216. Moldva

Összefoglaló

1. Fekete Hedvig: Imre Zoltán

A szerző Imre Zoltán művészeti irányításával kezdte előadóművészi pályafutását az 1987-ben újjászerveződött Szegedi Balett társulatánál. A munkakapcsolat; a mester - tanítvány kapcsolatból fakadóan a tanulmány szerzője értékes adatokat, összefoglalást ad közre Imre Zoltán mintegy húsz esztendei külföldi pályájáról.

2. Imre Zoltán magánlevele K. G-nek

A címzett szíves hozzájárulásával közreadott levél tanúsítja, hogy a korán elhunyt koreográfus hazájával-, kollégáival-, mestereivel is folyamatosan fenntartotta kapcsolatát, figyelte a hazai táncéletet.

3. Pásztor Vera: Levélféle az eltávozott Hamala Irénnek

A hajdani pályatárs, a barátnő szubjektív, lírai búcsúja a rövid írás.

4. Maác László: Fülöp Viktor halálára

A példányszámú „Ezredvég” c. kulturális folyóiratban megjelent nekrológ a szerző legutolsó, életében megjelent írása. A nagybeteg Maác László megrendült, és - a tények ismeretében - megrendítő írása a magyar táncművészet hőroszának állít emléket.

5. Major Rita: Intenzív kell tenni a táncot

A fiatal tánckritikus-esztéta tanulmányában kísérletet tesz Fülöp Viktor művészi kvalitásainak megrajzolására. A tanulmányt záró repertoárjegyzék fontos kutatási támpont egy további, nagylélegzetű biográfiához.

6. Pesovár Ernő: Maác László búcsúztatása

A jeles kutató, a jóbarát sírnál elhangzott gyászbeszéde nemcsak a fegyvertárs életútjának megrajzolása, hanem egyúttal századunk második fele hazai tánc-történetének rajza is.

7. Maác László: autobiográfia

Az első ízben nyilvánosság elé tárt alkotói bibliográfia hivatali felkérésre készült. A tánc-történész-kritikus e katalógusban az önmaga által is legfontosabbnak ítélt szakmunkáinak jegyzékét állította össze, így természetesen szelektív az összeállítás. Kutatási kiindulópont a jeles szakember munkásságának vizsgálatához.

8. Kővágó Zsuzsa: Szabó Iván emlékezete

A jeles szobrászművész-koreográfus a magyar néptáncművészet alakításában játszott döntő szerepet. Az 1930-as évek végétől a magyar néptáncmozgalom kezdeteit jelentő különböző csoportok táncosaként és vezetőjeként nevelte ki többekkel együtt azt a kis közösséget, amelynek tagjai a későbbiekben a mai rangjára emelték a táncművészet ezen ágát. Személyében első hivatásos néptáncgyűttesünk - Honvéd Művészegyüttes - első hivatásos koreográfusát tisztelhetjük.

9. Szókéné Pintér Márta: Vágytánc vagy táncvágy a görög művészetben

A klasszika-filológus szerző kandidátusi értekezésének e fejezete a klasszikus görög irodalomból (drámarészletek, versek) idézett részletek és a képzőművészet táncábrá-

zolásainak analógiáival mutatja be a hellén kultúra táncszeretetét-, igényét. A hazai szakirodalomban hiánypótló szerepet is betölthet e dolgozat még abban az esetben is, ha érzékelhető, hogy szerzője nem táncos szakember.

10. Dienes Gedeon: Gondolatok a balett európaiságáról

A szerző tanulmányában kísérletet tesz annak bemutatására, „hogya a korábbi formákból több évszázadon keresztül Európában kialakult színpadi tánc, a balett hogyan hordozza kontinensünk fejlődésének nyomait, társadalmi és kulturális alakulásának jellegzetességeit, és milyen vonásokkal rendelkezik európaisága...”

11. Körtvélyes Géza: 75 éve készült el Bartók Béla partitúrája (A csodálatos mandarin újabb változatai).

A jeles táncesztéta előadása 1997 december 4-én hangzott el az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága konferenciáján. A dolgozat a különböző koreográfiai olvasatok összevetésével lényegében a táncalkotói szabadság kérdéskörének elemzéséig jut el.

12. Lőrinc Katalin: Meddig táncos a táncos, miért addig, s mi lesz azután?

A táncos-koreográfus-mester-publicista a táncművész életének talán legproblematisabb élethelyezetét vizsgálja.

13. Gombár Judit: Színház, a szerelmes szakma

A jeles táncszínpadi szakember (jelmeztervező-szcenikus-táncdramaturg) lendületesen megírt memoárja bepillantást ad a hazai- és egyetemes modern táncművészet életébe. Gondolatai alázatról - vakmerőségről, sikerekről és bukhatókról, a színház szeretetéről szólnak.

14. Felföldi László: Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai

A táncfolklorista a magyar néptánc kutatás első rendszerező tudósának; Réthei Prikkel Marián bencés szerzetes művének elemzésével egyidejűleg írja meg a kutató szakmai bibliográfiáját. A tanulmányt kiegészítő bibliográfia a legfontosabb alapművek, levéltári dokumentumok jegyzéke is.

15. Neuwirth Annamária: A Néptáncosok Szakmai Háza

A magyar néptáncmozgalom gyakorlati munkát kiszolgáló bázisintézménye a Néptáncosok Szakmai Háza. A gyűjteményekről és a felhasználói szolgáltatásokról közreadott anyag a koreográfusi-pedagógusi munkákhoz ad segítséget.

REPERTÓRIUM

két – az 1997/98 és az 1998/99-es – évad magyarországi bemutatóiról, a fővárosban vendégszereplő külföldi társulatokról és szólistákról, valamint a hazai és nemzetközi fellépőket bemutató jelentősebb fesztiválokról és versenyekről.

A hozzáférhető dokumentumok alapján teljességre törekvő összeállításban az alábbi rövidítések szerepelnek: Z. – zeneszerző, K. – koreográfus, D. – díszlettervező, J. – jelmeztervező, Assz. – asszisztens, V. – vezényelt, vil. – világítástervező, Szen. – szcenikus, Dr. – dramaturg, Rend. – rendező, Bm. balettmester, Pv. bm. – próbavezető balettmester, m. v. – mint vendég.

I. Bemutatók – felújítások

Állandó társulatok

ARTUS EGYÜTTES

1998. okt. 20.

Csillagörlő

Artus Stúdió

Z.: Stollár Xénia, írta, Rend., K.: Goda Gábor, Társk.: Mándy Ildikó, Pintér Béla, Regenhart Éva, J.: Szücs Edit, Video: Ernst Süss, Vil.: Kocsis Gábor, Computer: Nyitrai Orsolya, Langh Róbert, installációk: Babai Zsolt, Bereczky Péter, Keresztes Zsuzsa, Kocsi G., Oldal István, Sebestény Ferenc, Sólyom Tamás, E. Süss, Ea: Goda Gábor, Mándy Ildikó, Pintér Béla, Regenhart Éva, Kocsis Gábor, Ernst Süss

1999. jún. 23.

Mozdulatlan utazás

Artus Stúdió

Ea: Czibere József, Ernst Süss, Goda Gábor, Gold Bea, Kocsis Gábor, Mándy Ildikó, Nagy Andrea, Nyitrai Orsolya, Pintér Béla, Rozmán Lajos, Somogyi Erzsébet, Stollár Xénia, Winkler Orsolya

Irodalom: Ellenfény, 1999/4. Kaposi Viktória

ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

1997. okt. 3.

A menyegző

Budai Vigadó

Z.: Sipos Mihály, D.: Kicska Miklós, J.: Tóth Ildikó, Szc.: Kovács Gerzson Péter, K. és R.: Farkas Zoltán, Ea.: az ÁNE és a Kodály Táncműhely tagjai

Irodalom: Táncművészet, 1997/5.–6. Falvay Károly

1997.

Hármas tánc tükör

Budai Vigadó

Zenei összeállítók: Gáspár Álmos, Juranits Zsolt, Kovács Géza, Orbán László, Pribojszki Ferenc, Vavrincez András, D.: Horgas Péter, J.: Imrik Zsuzsa, Bet.: Gazdag Béla, Majorosi Marianna, Mihályi Gábor, Németh Zsuzsanna, Szabadi Mihály, Bakos Gabriella, Ratkó Lujza, Szakács Domonkos, Szappanos Tamás, Végső Miklós, Hahn Kakas István, R.: Wiegman Alfréd

Irodalom: Táncművészet, 1998/1. Vadasi Tibor
1998. dec. 17. *Ütik a rézdobot* Budai Vigadó
Tréfás verbuválás
Z.: Vavrinecz A., K.: Mihályi Gábor

Balassi nóta
Z.: Sebő Ferenc, K.: Zsuráfszki Zoltán

Nagyecsedti táncok
Z.: Vavrinecz A., K.: Végső Miklós

Decsi verbunk és madocsai friss
Z.: Vavrinecz A., K.: Végső Miklós

Ügyeskedők
Z.: Vavrinecz A., K.: Mihályi Gábor, Végső Miklós, Szappanos Tamás

Az én szívem játszik
Z.: Sebő F., K.: Mihályi Gábor

Körmagyar
Z.: Sebő F., K.: Román Sándor m. v.
Irodalom: –

BOZSIK YVETTE TÁRSULAT
1997. szept. 30. *Trois Hommages* Katona József Színház
Im memoriam Isadora Duncan (Korábban a Táncművészeti Főiskola vizsgaelőadásán,
1996. VII. 1.)
Z.: Chopin, J.: Szakács Györgyi, K.: Bozsik Yvette, Ea.: Blaskó Borbála m. v.

Honour to Martha
J.: Berzsényi Krisztina, Vil.: Pető József, K.: Bozsik Y., Ea.: Fekete Hedvig, Magusin
Anna, Péntek Kata

Hommage á Mary Wigman (Magyarországi bemutató. Ősbemutató: 1997. V. 9. Lissza-
bon.)
Z.: Jean-Philippe Heritier, J.: Berzsényi K., Vil.: Pető J., Assz.: Bakonyi Krisztina, D.:
Kardos József, K. és Ea.: Bozsik Y., Maszk: Haraszi Janka
Irodalom: Ellenfény, 1997/4. Vaszó Vera, Táncművészet, 1997/5.–6. Lőrinc Katalin

1997. dec. 13. *Egy faun délutánja* Katona József Színház
Z.: C. Debussy, G. Puccini, Ch. Gounod, A. Schnittke és etno, K.: Bozsik Yvette, D.:

Khell Zsolt, J.: Berzsenyi K., Maszk: Haraszi Janka, Vil.: Pető J., Ea.: Vati Tamás (faun), Bozsik Y. (nimfa), Tölgyesi Zoltán (díva), Szabó Győző, Rafael Dzemidok (szirén, angyal, fiú, lány)

Irodalom: Népszava, 1997. XII. 13. Lőrinc Katalin; Táncművészet, 1997/5.–6. Lőrinc Katalin; Criticai Lapok, 1998/1. Lőrinc Katalin; Ellenfény, 1998/1. Halász Tamás; Békés megyei Nap, 1998. VIII. 18. B. Sajti Emese

1998. okt. 16. *Ne vess remegve* Trafó

Z.: Jean-Ph. Hérítier, D.: Khell Zsolt, Vil.: Pető J. és Laurent Junod m. v., K.: Fabienne Berger m. v., Ea.: Krausz Aliz, Magusin A., Tokai T., Vati T., Vislóczky Sz., Zarnóczai Gizella

Irodalom: Táncművészet, 1998/5. Lőrinc Katalin; Népszava, 1998. X. 16. Lőrinc Katalin; Napi Magyarország, 1998. X. 16. Ditzendy

1998. dec. 31. *Kabaré* Kamara

Z.: Csajkovszkij, Palast Orchester, M. Dietrich, K. Weill, Schubert, D.: Khell Zs., J.: Bozókí Mara, Assz.: Zarnóczai G., Budavári Réka, Vil.: Pető J., Konzultáns: Fischer Iván, Sály László, tánctanár: László Attila, K. és R.: Bozsik Y., Ea.: Bozsik Y., Magusin A., Krausz A., Jantner Emese, Vati T., Tokai T., Vislóczky Sz., Szabó Gy., Szacsavay László, Szikszay Tibor, Takátsy Péter, Tölgyesi Zoltán, Vajdai V.

Irodalom: Magyar Nemzet, 1998. nov. 24. Hargittai Eleonóra; Népszava, 1998. XII. 30. Lőrinc Katalin; Manca, 1999. I. 28. dr. Rainy András; Criticai Lapok, 1999/2. Lőrinc Katalin, Ellenfény, 1999/1. Halász Tamás

1999. ápr. 25. Katona József Színház

„*Most ősz van, nemsokára jön a tél...*” (előbemutató)

Z.: Debussy, Chopin, Schnittke, Stravinsky, D.: Khell Zs., J.: Berzsenyi K., Vil.: Pető J., Balogh István, K. munkatárs: Zarnóczai G., Ea.: Vati T., Magusin A., Krausz A., Zarnóczai G., Ertl Péter m. v., Németh Levente m. v., Tokai T., Vislóczky Sz.

Tavaszi áldozat (előbemutató)

Z.: I. Stravinsky, D.: Khell Zs., J.: Berzsenyi K., Maszk: Nagy Fruzsina, Smink: Haide Hildegárd, Haj: Belány Kati, Vil.: Pető J., Balogh I., K. munkatárs: Zarnóczai G., K.: Bozsik Y., Ea.:

Kiválasztott lány

Bozsik Y.

Sámán

Vati T.

Kórus

Magusin A., Krausz A., Jantner E., Tokai T., Vislóczky Sz., Horváth Zsófia m. v., Mozola Viktória m. v., Truppel Mariann m. v., Ertl P., m. v. Gergely Attila m. v., Kárpát Attila m. v., Németh L. m. v.

Irodalom: Napi Magyarország, 1998. IV. 29. D. I.; Magyar Nemzet, 1999. IV. 23.

Horeczky Katalin

BUDAPEST TÁNCÉGYÜTTES

1999. jan. 23.

Bonchida háromszor

Vasas Műv. Egy.
Színházterem

Z.: Ökrös együttes, K.: Zsuráfszki Zoltán

Irodalom: Táncművészet, 1999/2. Kerekes József

BUDAPEST TÁNC SZÍNHÁZ

1997. okt. 8.

Holland–magyar táncest

Petőfi Csarnok

In a Row

Z.: montázs, Vil.: Niko van der Klugt, D.: Simon Gabriella, K.: Neel Verdoorn m. v.,
Ea.: Barta Dóra, Doór Zsuzsa, Földi Béla, Kovács Norbert, Nagy Anikó, Sipeki Anita,
Tarnavölgyi Zoltán, Zachár Lóránd

Irodalom: Ellenfény, 1997/4. Halász Tamás; Táncművészet, 1997/5.–6. Lőrinc Katalin

1998. márc. 22.

Emlékek a tükörben

Thália Színház

Z.: K. Jarrett, Duo Pastell, K.: Földi B., Ea.: Barta D., Doór Zs., Sipeki A., Nagy A.,
Kovács N., Zachár L., Tarnavölgyi Z.

Irodalom: Táncművészet, 1998/2. Lőrinc Katalin

1998. okt. 30.

Sakkjátékos

Thália Színház

Apollók... és egy pár Vénusz

Z.: montázs, K.: Egerházi Attila, Ea.: Barta D., Nagy A., Nagy Gárcia, Sipeki A., Tarnavölgyi Z., Földi B., Zachár L.

Mantodea

Z.: V. Trijunovic, K.: Vassili Sulich m. v., Ea.: Barta D., Zachár L.

Sakkjátékos

Z.: Sosztakovics, J. Strauss, K.: Raza Hammadi m. v., Ea.: Barta D., Doór Zs., Nagy A., Nagy G., Sipeki A., Tarnavölgyi Z., Földi B., Egerházi A., Zachár L.

Irodalom: Népszava, 1998. XI. 2. Lőrinc Katalin; Táncművészet, 1998/5. Lőrincz Katalin

1999. febr. 12.

Szavanna

Csili

Szavanna hangjai

K.: R. Hammadi m. v., Z.: montázs, Ea.: Barta D., Nagy A., Nagy G. (majmok), Doór Zs., Mészáros Zizi, Sipeki A. (gazellák), Spala Korina, Tarnavölgyi Z. (zsiráfok), Zachár L. (oroszlán), Földi B. (orrszarvú)

Hófehérke

K.: Földi B., Z.: montázs, Ea.: Sipeki A. (Hófehérke), Nagy. A. (boszorkány), Tarnavölgyi Z. (vadász, herceg), Doór Zs. (Tudor), Nagy A. (Vidor), Vass Sándor (Morgó),

Zachár L. (Hapci), Mészáros Z. (Szende), Nagy G. (Szundi), Barta D. (Kuka)
Irodalom: –

1999. márc. 17.
Egy faun délutánja

Rohanók

Thália Színház

Esküvő–temetés

Z.: montázs, K.: Glenn van der Hoff m. v., Ea.: Barta D., Nagy G., Tarnavölgyi Z.,
Zachár L., Doór Zs., Nagy A., Sipeki A., Földi B.
Irodalom: Táncművészet, 1999/2. Lőrincz Katalin

DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

1998. máj. 25.

Nemzeti Színház

Ajtók

Z.: Rossa László, Dr.: Duró Győző, K.: Juhász Zoltán, Ea.:
Kékszakáll Schleer Zoltán
Judit Kuczera Barbara

Kortáncok

Z.: montázs, K.: Keveházi Gábor m. v., Mucsi János és a társulat

Irodalom: Napi Magyarország, 1998. IV. 3. M. K.; Vasárnapi Hírek, 1998. VI. 7. Zoltáni Katalin

DUNA TÁNCMŰHELY

1999. aug. 15.

Infant

Faluház, Budakalász

Z.: Öves egy., T. Waits, Balogh Kálmán, Kuczera Barbara, Küttel Dávid, Vil.: Kovács
„Jackie” József, K. és Rend.: Juhász Zsolt, Ea.: Bodor Ildikó, Bonifert Katalin, Hajdu
János, Kis Zoltán, Kuczera B., Küttel D., Nagy Tamás, Sebestény Barbara
Irodalom: Ellenfény, 1999/4-5-6. Hercku Ágnes

GYŐRI BALETT

1997. nov. 1.

Carmen

Győri Kisfaludy Színház

Z.: Christopher Benstead, D. és K.: Robert North m. v., J.: Gombár Judit, Vil.: Háczy Péter, Assz.: Sheri Cook m. v., Horváth Gizella, Ea.:
Carmen Pintér Tímea
Don José Pátkai Balázs
Garcia Demcsák Ottó
Torreádor William Fomin
Bika Horváth István
Kapitány Tárnoki Tamás

Katonák	Ábrahám Zoltán, Horváth I., Kertész Péter, Velekey László
Gazdag lányok	Bombicz Barbara, Korompárky Anette, Horváth Erika, Dorkó Edina, Szántai Hajnalka
Vagányok	W. Fomin, Sándor Zoltán
Dohánygyári lányok	Afonyi Éva, Cserpák Szabina, Major Szilvia, Fuchs Renáta, Ströck Barbara, Ócsag Anna
Rablók	Müller Ervin, Zádorvölgyi László, Balogh Norbert, Sándor Z.

Irodalom: Vasárnapi Hírek, 1997. VII: 13. Bóka B. László; Népszabadság, 1997. X. 20. Tölgyesi Gábor; Új Magyarország, 1997. X. 31. (Metz); Blikk, 1997. XI. 3. Illés Jenő; Népszava, 1997. XI. 7. Bernáth László; Népszabadság, 1997. XI. 5. Fáy Miklós; Táncművészet, 1997/5.–6. Pór Anna; Élet és Irodalom, 1998. I. 23. Kaán Zsuzsa; Ellenfény, 1998/3. Csillag Pál; Napi Magyarország, 1998. V. 21. P. N.; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1997. XI. 4. Fuchs Livia

1998. jún. 13. *Költöző madarak* Győri Kisfaludy Színház
Z.: Stephen Rush m. v., D. és J.: Gombár J., K.: Bombicz B., Assz.: Tárnok T., Ea.:
Madarak: Müller E., W. Fomin, Becker Szabolcs, Sándor Z.,
Velekey L., Ströck B., Pintér T., Afonyi E., Kara Zs.,
Cserpák Sz.
Szántai H., Pátkai B.

Emberpár
Irodalom: –

1998. okt. 31. Győri Kisfaludy Színház
Stabat Mater
Z.: A. Vivaldi, Vil., J. és K.: Robert Cohan m. v., Assz.: Linda Gibbs m. v., Horváth G., Ea.: Cserpák Sz., Szántai H., Fuchs R., Pintér T., Kara Zsuzsanna, Ströck B., Afonyi E., Ócsag A., Sóthy Virág

Költöző madarak

Trójai játékok
Z.: braziliai szamba és batucada, B. Downes, K.: R. North m. v., Assz.: Julien Moss m. v., Horváth G. Ea.: Horváth I., Pátkai B., W. Fomin, Müller E., Sándor Z., Velekey L., Kertész P., Becker Szabolcs
Irodalom: Népszava, 1998. VI. 12. Bóka B. László; Népszava, 1998. XI. 4. Bóka B. László; Népszava, 1998. XI. 2. Simon Tamás; Táncművészet, 1998/5. Gelencsér Ágnes; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1998. XI. 3. Fuchs Livia

1999. jún. 5. *Purim avagy a sorsvetés* Győri Nemzeti Színház
Z.: Jávor Ferenc, K.: Juhos István m. v., William Fomin, Assz.: Horváth Gizella, J.:

Ingrid Göttlicher m. v., D.: Menczel Róbert, Szen.: Molnár Tamás, Vil.: Hécz Péter,
Szöv.: Ben Turán, Ea.:

Eszter	Cserpák Szabina
Ahasvéros	Pátkai Balázs
Mordeháj	Demcsák Ottó
Vásti	Pintér Timea
Hámán	Müller Ervin
Hége	Zádorvölgyi László
Bigszán	Szigeti Gábor
Szeres	Tárnoki Tamás
Öreg zsidó	William Fomin

Irodalom: Népszava, 1999. V. 12. Lengyel Richárd; Magyar Hírlap, 1999. VI. 12. Albert Mária; Táncművészet 1999/3. Kaán Zsuzsa, Ellenfény, 1999/4. Halász Tamás; Színház, 1999/9. Péter Márta

HONVÉD TÁNCSZÍNHÁZ

1998. márc. 12. *Keleti táncvihar* Budapest Sportcsarnok
Z.: Kiss Ferenc, R.: Novák Ferenc, K.: Foltin Jolán, Diószegi László, Horváth Zsófia,
Zsuráfszky Zoltán, Sergio Abuladze, Ea.: Budapest Táncegyüttes, Honvéd Táncegyüttes
Irodalom: Napi Magyarország, 1998. III. 16. Metz Katalin; Vasárnapi Hírek, 1998.
III. 15. Réfi Zsuzsanna; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1998. III. 18.
Fuchs Livia; Táncművészet, 1998/2. Krémó Anita

1998. ápr. 29. *Szekérbölcső* Székesfehérvári
Vörösmarty Színház

Z.: K.: Horváth Zsófia
Irodalom: –

1999. márc. 21. *Egy pár tánc...* Thália Színház

Z.: Hegedős Együttes	K.: Zsuráfszky Zoltán m. v.
<i>Csengős botoló</i>	K.: Foltin Jolán m. v.
<i>Karikatánc</i>	K.: Zsuráfszky Z. m. v.
<i>Somogyi lejtő és csárdás</i>	K.: Makovinyi Tibor
<i>Kettős</i>	K.: Diószegi László m. v.
<i>Legényes virtus</i>	K.: Horváth Zs.
<i>Cigány</i>	K.: Diószegi L. m. v.
<i>Haranglábi románok</i>	K.: Foltin J. m. v.
<i>Hét lány</i>	K.: Zsuráfszky Z. m. v.
<i>Szatmári csapás és friss</i>	

Fehérlőfia

Z.: Kiss Ferenc, Rossa László, D.: Zeke Edit, J.: Gombár Judit, Szöveg: Novák Péter,
K.: Ertl Péter, Makovinyi Tibor, Szücs Elemér, Assz.: Rusorán Gabriella, R.: Novák Fe-

renc, Ea.:

Fehérlőfia

Kőmorzsoló

Fanyűvő

Vasgyúró

Kapanyányi monyok

Öreg

Holdacska

Napkoma

Esthajnal

Égi korona

Gombai Szabolcs

Lengyel Szabolcs

Bozár László

Juhász Zoltán

Buzássy Adrienn

Lányi Attila

Kolozsi Ágnes

Mozola Viktória

Rémi Tünde

Horváth Zs.

Irodalom: Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1999. III. 26. Fuchs Livia; Táncművészet, 1999/2. Kaán Zsuzsa

KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

1997. okt. 8.

Holland–magyar táncest Petőfi Csarnok

Trio (Magyarországi bemutató)

Z.: Warner van Es, K.: Krisztina de Chatel m. v., Vil.: Michiel van Blokland, J.: Albert Jan ver der Stel, Assz.: Josje Neuman, Fodor Katalin, Ea.: Kulcsár Enikő, Kovács Zoltán, Vislóczy Szabolcs

Irodalom: Táncművészet, 1997/5.–6. Lőrinc Katalin; Balkon, 1997/10.–11. Halász Tamás; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1997. X. 9. Fuchs Livia

1998. márc. 18.

Rasputyin, az ördög

Thália Színház

Z.: Kiss Ferenc (szerk.), J.: Fazekas Szilvia, D. és maszk: Preisinger Éva, Vil.: Kovács József, Assz.: Kulcsár Enikő (tánc), Széplaki Kovács Zoltán (rendezés), K.: Szögi Csaba, R.: Köllő Miklós, Ea.:

G. J. Rasputyin

Szögi Cs.

Juszupov nagyherceg

Vislóczki Sz.

Alexandra cárné

Jantner Emese

II. Miklós cár

Rogácsai Péter

Petruska

Széplaki Kovács Z.

Olga

Kulcsár E.

Mária

Ferencz Szilvia

Alexej cár

Szögi Áron

Irodalom: Táncművészet, 1998/2. Falvay Károly; Criticai Lapok, 1998/3.–4. Lőrinc Katalin; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1998. III. 24. Fuchs Livia

1998. máj. 20.

Tűzugrás

Bethlen Táncműhely

Z.: Dresch Dudás Mihály, D. és J.: Zeke Edit, K. és R.: Horváth Csaba, Ea.: Kuczera Barbara, Kovács Anita, Ferencz Sz., Molnár Zsolt, Szilvási Károly, Szögi Cs., Rogácsai P., Csanádi Zsolt, Balatoni Szilvia, Rónai Aranka

Irodalom: –

1998. okt. 19. *Húsbolt* Bethlen Táncműhely
Vil.: Bánki Gabriella, Szen.: Kovács J., Assz.: Balatoni Sz., K. és R.: Dani Zoltán m.
v., Ea.: Balatoni Sz., Ferencz Sz., Kulcsár E., Fosztó András, Bora Gábor
Irodalom: Ellenfény, 1998/5. Vaszó Vera

1999. márc. 25. *Szép csendesen* Bethlen Táncműhely
Z.: Dresch Mihály, J.: Fazekas Sz., D.: Kovács „Jackie” József, és Szen.: Assz.: Fodor
K., K. és R.: Horváth Cs. m. v., Ea.: Balatoni Sz., Fodor K., Jászberényi Éva, Rónai A.,
Bóna Tibor, Bora G., Csanádi Zs., Molnár Zs., Rogácsi P., Szilvási K., Szögi Cs., Hor-
váth Cs.

Irodalom: Táncművészet, 1999/2. Falvay Károly

1999. máj. 28. *Szomori kisasszony* Bethlen Táncműhely
Z.: Deli Zsolt, Assz.: Brüll Krisztina, D. és J.: Zeke Edit, Bábok és maszkok: A. Pur-
cell, Vil.: Kovács „Jackie” József, K. és Rend.: Magyar Éva m. v., Ea.: Fodor Katalin,
Kulcsár Enikő, Balatoni Szilvia, Rónai Aranka, Bóna Tibor, Bora Gábor, Molnár
Zsolt, Rogácsi Péter, Fosztó András

L. A. DANCE COMPANY

1998. márc. 24. *Memory of...* Pataky Műv. Ház
Z.: A. Pärt, K.: Jorma Uotinen m. v., Vil.: Bányai Tamás, D.: Ágh Márton, Ea.: Ladá-
nyi Andrea

Irodalom: Ellenfény, 1998/3. Tóth Ágnes Veronika

1998. márc. 29. *L. A. Dance és a másik* Radnóti Színház
Memory of...

Peepshow menyország

Z.: Másik János, D. és J.: Ágh M., Vil.: Bányai István, Szöveg: Bálint István, Ea.: Má-
sik J., Ladányi A., Boros István

Irodalom: Ellenfény, 1998/3. Tóth Ágnes Veronika; Táncművészet, 1998/2. Lőrinc Ka-
talin; Népszabadság, 1998. III. 24. Tölgyesi Gábor; Pesti Műsor, 1998. III. 26. Kápé;
Népszava, 1998. V. 8. Lőrinc Katalin

1999. ápr. 16. *Éjféli Marathon No. 2.* Ludwig Múzeum
Z.: montázs, K.: Ladányi A., Ea.: Ladányi A., Fejes Kitti, Riedl Ágnes, Boros I.,
Csákvári Gyula, Hornyák István, Kulin András
Irodalom: Mancs, 1999. ápr. 2., Ellenfény, 1999/2.–3. Péter Márta, Színház, 1999/8.
Forgách András

1999. aug. 5. *Éjféli Marathon No. 3.* Pepsi sziget

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ BALETTEGYÜTTÉSE

1997. szept. 20/21.

Don Quijote

Operaház

Z.: L. Minkusz, D.: Csikós Attila, J.: Vágó Nelly, K.: M. Pelipa nyomán Borisz Bergvadze m. v., ifj. Harangozó Gyula, Pongor Ildikó, Fajth Blanka, B. m.: Pongor I., Fajt B., V: Jármay Gyula/Cser Miklós, Ea.:

Don Quijote	Tóth Richárd/Kropf Michael m. v.
Sancho Panza	Balogh Béla/Rotter Oszkár
Kitri	Popova Alészja/Végh Krisztina
Basil	ifj. Nagy Zoltán
Espada	Csonka Roland/Bajári Levente
Mercedes	Hágai Katalin/Castillo Dolores
Gamache	Erényi Béla/Sárközi Gyula
Két barát	Kövessy Angéla/Soós Erika
	Bokor Zsuzsa/Mráz Kornélia
A driádok királynője	Volf Katalin/Kövessy A.
Ámor	Oláh Csilla/Rujsz Edit
Lorenzo	Hevesi Imre/Balikó István
Kocsmáros	Rotter Oszkár/Balogh András
Fiatal szolga	Delbó Balázs/Komarov Alekszander
Cigánylány	Venekei Marianna/Lencsés Éva
Cigány	Nagyszentpéteri Miklós/Kun Attila
Driádok	Soós Erika/Marosi Edit
	Mráz K./Bokor Zs.
	Gál Gabriella/Kazinczy Eszter

Irodalom: Népszabadság, 1997. IX. 23. Fáy Miklós; Új Magyarország, 1997. IX. 22. Kerényi Mária; Magyar Hírlap, 1997. IX. 25. Fuchs Livia; Táncművészet, 1997/5.-6. Gelencsér Ágnes; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1997. XI. 22. Fuchs Livia

1997. okt. 27.

Humoreszk

Operaház

Z.: A. Dvorák, K.: Egerházi Attila, Ea.: Venekei M.

1997. nov. 15/16.

Balanchine est

Szerenád (felújítás)

Z.: P. Csajkovszkij, K.: George Balanchine, Bet.: Nanette Glushak m. v., D. és J.: Csikós Attila, P. m.: Metzger Mártba, Gábor Zsuzsa, V: Pfeiffer Gyula/Csányi Valéria, Ea.: Volf Katalin/Castillo Dolores
Végh Krisztina/Lencsés Éva
Nagy Tamás/Szigeti Gábor
Szakály György/Bajári Levente

Az alvajáró

Z.: Rieti, K.: G. Balanchine, Bet.: John Taras m. v., Pv. bm.: Nagy Zoltán, D. és J.: Csikós A., Vágó Nelly, V.: Pfeiffer Gy./Csányi V., Ea.:

Az alvajáró	Volf K./Castillo D.
A költő	ifj. Nagy Zoltán/Nagyszentpéteri Miklós
A kokott	Hágai K./Végh K.
A báró	Havas Ferenc/Szakály György
Harlekin	Eichner Tibor/Csonka Roland
Egzotikus tánc	Bokor Zsuzsa – Turi Sándor / Keveházi Krisztina – Macher Szilárd
A három akrobata	Balogh Béla, Kun Attila, Solti Csaba/Delbó Balázs, Merlo Paolini, Komarov Alekszander

C-dur szimfónia (felújítás)

Z.: C. Bizet, K.: G. Balanchine, Bet.: Vichy Simon m. v., Pv. bm.: Sebestény Katalin, D. és Vil.: Csikós A., V.: Pfeiffer Gy./Csányi V.

Ea.: I. tétel:	Bokor Zs. / Kazmér Alexandra Nagy T. / Szigeti G.
II. tétel:	Pongor Ildikó / Keveházi K. Jezerniczky Sándor / Macher Sz.
III. tétel:	Castillo D. ifj. Nagy Z. / Cserta J.
IV. tétel:	Oláh Csilla / Venekei Marianna Eicher T. / Bajári L.

Irodalom: Magyar Nemzet, 1997. XI. 13. (ferch); Népszabadság, 1997. XI. 14. Tölgyesi Gábor; Vasárnapi Hírek, 1997. XI. 16. B. L.; Népszabadság, 1997. XI. 17. Fáy Miklós; Kurir, 1997. XI. 17. Garai Tamás; Új Magyarország, 1997. XI. 18. Kerényi Mária és Mertz Katalin; Táncművészet, 1997/5.–6. Gelencsér Ágnes; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1997. XI. 18. Fuchs Livia

1998. márc. 17/8.

A fából faragott királyfi Operaház

Z.: Bartók Béla, D.: Forray Gábor, J.: Vágó N., K.: Seregi László, Assz.: Kaszás Ildikó, V.: Oberfrank Géza, Ea.:

A királyfi	ifj. Nagy Z./Cserta J.
A királykisasszony	Volf K./Popova Alészja
A tündér	Végh K./Bokor Zs.
A fából faragott királyfi	Csonka R./Solti Cs.

Irodalom: Táncművészet, 1998/2. Körtvélyes Géza

1998. máj. 1.

Mokka

Petőfi Csarnok

Porcelánbölcső

Z.: montázs, Vil.: Árvay György, Kovács Gerzson Péter m. v., D.: Kentaur, J.: Bartha

Andrea m. v., Assz.: Venekei M., K.: Egerházi Attila, Ea.: Bokor Zs., Venekei M., Jeneses Andrea, Bajári L., Kováts Tibor m. v., Turi S.

Érintések

Z.: Peter Gabriel, K.: Juronics Tamás m. v., Assz.: Marosi Edit, Ea.: Bacskai Ildikó, Rujsz E., Venekei M., Bajári L., Jurányi P., Kun A.

Mokka

Z.: Paoló Conte, K.: Myriam Naisy m. v., Assz.: Nicolas Maye m. v., Pv. bm.: Fajth Blanka, Ea.:

Café: Rujsz E., Solti Cs., Kun A., Nagy T., Nagyszentpéteri M.

Capuccino: Castillo D., Végh K., Kun A., Cserta J., Solti Cs., Nagy T., Nagyszentpéteri M.

Restreto: Castillo D., Végh K., Kozmér A., Kun A., Nagy T.

Renversé: Sós Erika, Kövessy Angéla, Solti Cs., Nagyszentpéteri M.

Expresso: Castillo D., Kövessy A., Végh K., Cserta J., Solti Cs., Kun A., Nagy T., Nagyszentpéteri M.

Café calva: Gábor Zsuzsa, Gulácsi Ágnes, Fajth B., Balogh András, Erényi Béla, Rotter Oszkár

Café solo: Pongor I.

Café frappé: Kun A.

Café viennois: az összes szereplő

Irodalom: Magyar Hírlap, 1998. IV. 28. Albert Mária; Napi Magyarország, 1998. IV. 30.

Kerényi Mária; Magyar Hírlap, 1998. V. 4. Fuchs Livia; Népszabadság, 1998. V. 8. Fáy

Miklós; Táncművészet, 1998/3. Gelencsér Ágnes; Ellenfény, 1998/3. Szudy Eszter,

Fuchs Livia, Péter Márta, Sándor L. István; Criticai Lapok, 1998/6. Lőrinc Katalin

1999. febr. 6.

Harangozó est

Operaház

Furfangos diákok (felújítás)

Z.: Farkas Ferenc, D.: Fülöp Zoltán nyomán Csikós A., J.: Vágó Nelly, Bet.: Forgách József, Gábor Zs., Ea.:

Horváth

Hevesi Imre/Balogh A.

Terézia

Janács Evelyn/Gulácsi A.

Rózsika

Kövessy A./Venekei M.

Jónás

Erényi B./Rotter O.

Stréber

Rotter O./Hus Sándor

Fruzsina

Fajth B./Pogány Alinka

Józi

Kováts T. m. v./Balogh B.

Ádám

Bajári L./Macher Sz.

Három csikós

Jezerniczky S./Szakács Attila

Sárközi Gy./Tóth R.

Hommer Cs./Turi S.

Seherezáde (felújítás)

Z.: Ny. Rimszkij-Korszakov, D.: Csikós A., J.: Vágó N., Bet.: Metzger Márta, Ea.:
Szultán Havas F./Jezerniczky S.
Seherezáde Hágai K./Végh K.
Nagyvezér Szakály Gy./Sárközi Gy.
Az ifjú ifj. Nagy Z./Solymosi Zoltán
Főeunuch Rotter O./Balogh A.
Három táncosnő Castillo D./Juratsek Julianna
Venekei M./Keveházi K.
Soós E./Bokor Zs.

Térzene (felújítás)

Z.: J. Strauss nyomán Kenessey Jenő, D.: Fülöp Z. tervei nyomán: Csikós A., J.: Márk Tivadar, Bet.: Fajth B., ifj. Harangozó Gyula, Ea.:
Az ifjú költő ifj. Nagy Z./Nagy T.
A fiatal lány Volf K./Soós E.
A katonakarmester Solymosi Z./Bajári L.
A primadonna Végh K./Juratsek J.
A mecénás Kováts T. m. v./Balogh B.
A gigerli Nagyszentpéteri M./A. Komarov
A rendőr Erényi B./Sárközi Gy.
A sétatéri jegyszedő Pente Antónia/Marosi E.
A nevelőnő Gábor Zs./Detvai Zsuzsa
Pincérek Eichner T./Detrich Krisztián
Merlo A.
Delbó Balázs/Lukács András

Irodalom: Népszabadság, 1999. II. 9. Fáy Miklós; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1999. II. 10. Fuchs Livia; Népszava, 1999. I. 16. Rajk András; Vasárnapi Hírek, 1999. II. 28. (réfi); Táncművészet, 1999/2. Gelencsér Ágnes

1999. ápr. 28.

Mokka

Thália Színház

Öt tangó (együttes bemutató)

Z.: A. Piazzolla, K.: Hans van Manen m. v., Assz.: Mea Venema m. v., Vil.: Jan Hofstra, D. és J.: Jean Paul Vroom, P. b. m.: Gábor Zsuzsa, Ea.: Juratsek J., Nagyszentpéteri M., Tünyogi Henrietta, Kőszegi Katalin, Süveges Nóra, Papp Zsuzsanna, Gyarmati Zsófia, Boros Ildikó, Macher Sz., Glogovác T., Lajti Gábor, Szakács Attila, Hegyaljai Zsolt, Detrich Krisztián

Flamma

Z.: montázs, N. Lens zeneműveiből, K.: Lócsei Jenő, Assz.: Eichner T., Vil.: Árvay Gy. és Kovács Gerzson P., J.: Bartha A., Ea.: Komarov A., Eichner T., A. P. Merlo, Macher Sz., Tóth R., Juratsek J.

Mokka

Irodalom: Táncművészet, 1999/3. Gelencsér Ágnes

1999. jún. 6.

Szarkazmus

Új Színház

A halál és a lányka (felújítás)

Z.: F. Schubert, K.: R. North m. v., Ea.: Kövessy Angéla, Solti Csaba és az együttes

Végtelen

Z.: K. Jarrett, G. Peacock, J. Dejognette, K.: A. P. Merlo, Ea.: Boros Ildikó, Molnár Zsuzsa, Delbó Balázs, Komarov Alekszandr

Szimmetriák

Z., K., Ea.: Detrich Krisztián, Feicht Zoltán, Hegyaljai Zsolt, Szakács Attila

Nyitópalotás

Z.: Erkel Ferenc, K.: Kutszegi Csaba, Ea.: Boros I., Solti Cs.

Találkozás

Z.: Des'ree, A. Slavik, S. Kemmler, K.: Bajári Levente, Ea.: Gáspár Orsolya, Bajári L.

Connection

Z.: M. Nyman, K.: Lukács András, Ea.: Gyarmati Zsófi, Lukács A.

Titkom Te legyél...

Z.: M. Nyman, K.: Kun Attila, Ea.: Tunyogi Henriett, Kun. A.

Kitörés a blues-ból

Z.: The George Shearing Trió, L. Petersom, K.: Delbó Balázs, Ea.: Bajári L., Delbó B., A. P. Merlo

Zárópalotás

Z.: Erkel F, K.: Kutszegi Cs. Ea.: Boros I., Solti Cs.

A vendég

Z.: L. von Beethoven, K.: Kun A., Ea.: Tunyogi H., Kun A.

Szarkazmus (együttesi bemutató)

Z.: Sz. Prokofjev, K.: Hans van Manen, Ea.: Weis Sára/Cserta József

Beszélő testek

Z.: J. Loose, Jungle Funk, S. Vaughan, J. Cage, J. S. Bach, K.: Egerházi Attila, J.: Kövessy Angéla, Vil.: Szen. K. G. P., Ea.: Volf Katalin, Venekei Mariann, Bajári L., Kun A., Lukács A.

Irodalom: Színház 1999/9. Körtvélyes Géza, Varga Sándor Márton; Táncművészet, 1999/3. Gelencsér Ágnes

MAGYAR FESZTIVÁL BALETT

1998. márc. 21.

MOM Művelődési Központ

Menyegző

Z.: G. Bregovič és népzene, K.: Markó Iván, J.: Parádi Gabriella, Ea.:

Menyasszony	Ventura Henriett
Vőlegény	Nyári Gábor
Vőfély	Issovits István
Halál	Markó I.

A kékszakállú két arca

Z.: montázs, K.: Markó Iván, J.: Berzsényi Krisztina, Szc.: Hani János, Ea.:

Kékszakállú	Markó Iván
Menyasszony	Ventura H.
Feleség	Bóka Beáta
Feleség hasonmásai	Jónás Zsuzsa, Szilvász Rita, Vatai Viktóri
Szerető	Ottlik Márta

Irodalom: Táncművészet, 1998/2. Jálics Kinga; Vasárnapi Hírek, 1998. II. 22. Réfi Zsuzsanna; Népszava, 1998. III. 26. Lengyel Richárd; Criticai Lapok, 1998/5. Lőrinc Katalin; Napi Magyarország, 1998. X. 17. Sneé Péter

1999. III.

József és testvérei

Thália Színház

K. és Rend.: Markó Iván, D. és J.: Berzsényi Krisztina, Szcen.: Hani János, Ea.:

Jákob, balettmester	Markó I.
József, táncos	Nyári Gábor
A küzdelem anyyala	Issovits I.
Potifár, szponzor	Krámer György
Potifárné, a szponzor felesége	Bóka Beáta
Ráchel, Jákob felesége	Takáts Noémi
Fáraó	Vincze Balázs

Irodalom: Magyar Nemzet, 1999. II. 19. (v. b. e.); Vasárnapi Hírek, 1999. III. 7. Réfi Zsuzsanna; Magyar Nemzet, 1999. III. 9. Horeczky Krisztina; Népszava, 1999. III. 10. Lengyel Richárd, Népszabadság, 1999. III. 11. H. M.; Élet és Irodalom, 1999. III. 26. Koltai Tamás; Criticai Lapok, 1999/4. Lőrinc Katalin

PÉCSI BALETT

1997. okt. 27.

Operaház

... És közte van a férfi...

Z.: S. Vaughan, K.: Egerházi Attila, Ea.: Ockaji Sandra, Hajzer József

Irodalom: –

1997. nov. 14.

Pécsi Nemzeti Színház

Évek

Z.: P. Csajkovszkij, J.: Hammer Edit, Assz.: Kovács Zsuzsa, Hajzer Gábor, Vil.: Kiss Béla, K.: Herczog István, Ea.:

Férfi	Lencsés Károly
Nő	Czebe Tünde
1. nő	Ockaji Sandra
2. nő	Nagy Yvette
Férfiak	Vahrusev Alekszej, Kopytin Ilja

Carmina Burana

Z.: C. Orff, libretto: Böhm György, D.: Ales Votava, J.: Hammer E., Vil.: Kiss B., Assz.: Kovács Zs., Hajzer G., K. és R.: Herczog I., Ea.:

Az Angyal	Kéri Nagy Béla
A Lány	Czebe T.
A Fiú	Lencsés K.
A Barát	Lovas Pál
A Vénkisasszony	Papp Anita
A magas Lány	Nübl T.
A magas Fiú	Kopytin I.
Az alacsony Lány	Daczó Eszter
Az alacsony Fiú	Hajzer József
A kövér Lány	Ockaji S.
A szerelmes Lány	Perjés Beatrix
A falu népe	az együttes

Irodalom: Táncművészet, 1997/5.–6. Major Rita; Élet és Irodalom, 1998. I. 23. Kaán Zsuzsa

1998. ápr. 17.

Stílusok '98

Pécsi Nemzeti Színház

Requiem az ifjúságért (együttes bemutató)

Z.: A. Dvorák, K.: Egerházi Attila m.v., Ea.: Három Edina, Nagy Y., Ockaji S.

L-múlt

Z.: Dead Can Dance együttes, K.: Hajzer Gábor, Ea.:

Múlt	Czebe T., Daczó E.
Elmúlt (a Fiú)	Lovas P.
Jelen	Nübl T., Shangina Oxana

Idegenek

Z.: montázs, K.: Papp Timea m.v., Ea.: Czebe T., Daczó E., Shangina O., Lencsés K., Hajzer J.

Körbetánc

Z.: montázs, K.: Péntek Kata m. v., Ea.:

Utcalány	Három E.
Szépfiú	Kéri Nagy B.
Feleség	Papp A.
Férj	Lovas P.
Édes kislány	Dvoreckaja Varvara
Herceg	Kopytin I.
Idős asszony	Kovács Zs.
Fehér lány	Perjés B.
Fehér fiú	Kéri Nagy B.

Irodalom: –

1999. febr. 26.

Nosferatu

Pécsi Nemzeti Színház

Z.: W. Kilár, libretto: Böhm Gy., J.: Hammer E., D.: A. Votava, Assz.: Kovács Zs., Hajzer G., K. és R.: Herczog I., Ea.:

Nosferatu	Kéri Nagy B.
Jonathan Harker	Lencsés K.
A gyerek Jonathan	Güth Máté
Mina	Czebe T.
A gyerek Mina	Dvoreckaja V.
Lucy	Nübl T.
Van Helsing	Rubond Péter
Gorgo	Lovas P.
Babirka	Papp A.
Matapan	Három E.
Gribács	Vahrusev A.
Lady Carfax	Shangina O.
Két barát	Kopytin I., Valkai Csaba
A három nő	Daczó E., Nagy Y., Shangina O.
Mina anyja	Nagy Y.

Irodalom: –

1999. máj. 7.

Stílusok '99

Pécsi Nemzeti Színház

Hová mész?

K.: Hajzer Gábor, J.: Hammer Edit, Ea.: Dvoreczkaja Varvara, Három Edina, Papp Anita, Perjés Beatrix, Shangina Oxana, Kéri Nagy Béla, Kopytin Ilja, Lovas Pál, Savu Lucian, Vahrusev Alexej

Reminiszcenciák

K.: Egerházi Attila, Assz.: Három E., Ea.: Czebe Tünde, Daczó Eszter

Függő viszonyok

K.: Papp Timea, J.: Hammer Edit, Ea.: Dér Dalida, Dvoreckaja V., Három E., Nübl Tamara, Papp A., Mirea Dorin, Savu L., Vahrusev A., Shangina O.

Fratres

Z.: A. Pärt, K.: Juhos István m. v., Assz.: Panja Fladerer, Ea.: Perjés B., Daczó E., Lencsés Károly, Kéri Nagy B.

Irodalom: Táncművészet, 1999/3. Lőrinc Katalin

1999. jún. 25.

Mélyrepülés

Anna Udvar

Z.: Koszits Attila (szerk.), K.: Hajzer Gábor, Fejes Ádám m. v., Ea.: Lovas Pál, Lencsés Károly, Czebe Tünde, Három Edina, Daczó Eszter, Fejes A.

Straussra másképp

Z.: Koszits A. (szerk.), K.: Hajzer G., Ea.: Czebe T., Három E., Daczó E., Lencsés K., Lovas P.

Irodalom: –

SZEGEDI KORTÁRS BALETT

1997. okt. 10.

Szegedi Nemzeti Színház

Étienne

Z.: M. A. Guimares, Jean-Philippe Viret, D. és J.: Molnár Zsuzsa, Vil.: Erik Berglund m. v., K.: Philippe Balnchard m. v., Ea.: Aczél Gergő, Kalmár Attila, Kocsis László, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás

Szilánkok

Z.: Földes Gábor, D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Zarnóczai Gizella, K.: Juronics Tamás, Ea.: Kopeczny Katalin, Kovács Dóra, Markovics Ágnes, Nemes Zsófia, Katarina Vlnieskova, Aczél G., Juronics T., Kalmár A., Kocsis L., Sárközi A., Topolánszky T.
Irodalom: Ellenfény, 1997/4. Vaszó Vera; Táncművészet, 1997/5.–6. Kaán Zsuzsa; Élet és Irodalom, 1998. I. 23. Kaán Zsuzsa; Népszabadság, 1997. X. 14. Fáy Miklós; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1997. X. 20. Fuchs Livia

1998. jan. 30.

Trallala

Szegedi Nemzeti
Színház Kamaraszínháza

D. és J.: Molnár Zs., K. és R.: Juronics T., Ea.: Aczél G., Farkas Zsuzsa, Juronics T., Kalmár A., Kocsis L., Kopeczny K., Kovács D., Markovics Á., Nemes Zs., Pataki András, Sárközi A., Topolánszky T.

Irodalom: Ellenfény, 1998/3. Halász Tamás, Vaszó Vera; Criticai Lapok, 1998/3.–4. Magyar Judit Katalin; Népszabadság, 1998. VI. 6. Fáy Miklós

1998. nov. 13.

Szegedi Nemzeti
Színház Kamaraszínháza

Aprés moi

Z.: montázs, D. és J.: Papp János, K.: Uri Ivgyi m. v., Ea.: Aczél G., Katerina Andriopoulou, Kalmár A., Kopeczny K., Kocsis L., Markovics Á., Sárközi A., Nemes Zs., K. Vlniesková

Tör

Z.: Ry Cooder, D. és J.: Papp J., K.: Juronics T., Ea.: Aczél G., Kopeczny K., Kalmár A., Kovács D., Kocsis L., Markovics Á., Sárközi A., Nemes Zs., Topolánszky T., K. Vlniesková, K. Andriopoulou

Irodalom: Népszava, 1998. XI. 13. Lőrinc Katalin

1999. márc. 11.

A helyzet

Szegedi Nemzeti
Színház

Egy síró ember meséi

Z.: montázs (Peter Corstin), D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Marko E. Weigert m. v., K.: Joseph Tmim m. v., Ea.: Aczél G., K. Andriopoulou, Kalmár A., Kopeczny K., Kocsis L., Kovács D., Sárközi A., Markovics Á., Topolánszky T., Nemes Zs.

A tojáselmélet, avagy a Múza mosolya

Z.: montázs, D. és J.: Molnár Zs., K. és R.: Juronics T., Ea.: Aczél G., Kalmár A., Kocsis L., Sárközi A., Kopeczny K., Kovács D., Markovics Á., Nemes Zs., Juronics T., Topolánszky T., K. Andriopoulou

Irodalom: Táncművészet, 1999/2. Pór Anna

SZIGLIGETI TÁNCTÁRSULAT

1997. ápr. 29.

Szolnoki Szigligeti Színház

A kertész álma (együttes bemutató)

Z.: Outback, Vizöntő, K.: Román Sándor, J.: Major Ákos, Ea.: Horváth Monika, Nádas Judit, Pálmaffy Barbara, Pintér Ágnes, Satori Júlia, Boda János, Görög Zoltán, Hámor József, Kinczel József, Vári Bertalan

A pokol színei

Z.: Heavy Méta, Selmeczi György, Balogh Kálmán, Sebő Ferenc, J. és D.: Major A., K.: Román S., Ea.: Horváth M., Nádas J., Pálmaffy B., Pintér Á., Satori J., Szent-Ivány Kinga, Boda J., Görög Z., Hámor J., Kinczel J., Román S., Torma Zsolt, Vári B.

Irodalom: Ellenfény, 1998/2. Lőrinc Katalin

1998. dec. 7.

Katona József Színház

A manna

Z.: Egy Kiss Erzsé Zene

A párdúc

Z.: Balogh K. és a Gipsy cimbalom Band

D.: Major A., J.: Herwerth Monika, K.: Román S., Ea.: Boda J., Görög Z., Hámor J.,

Horváth M., Kinczel J., Nádas J., Pálmaffy B., Pintér Á., Sátori J., Szent-Ivány K.,
Torma Zs., Vári B.
Irodalom: –

TRANZDANZ

1997. nov. 15. *A járvaszecskázóban* MU Színház
lejátszódó aprítási folyamat
K., Ea. és Vil.: Kovács Gerzson Péter, video: Tarek

1997. *Illud Tempus* MU Színház
Z., K. és Ea.: Kovács Gerzson Péter
Irodalom: –

1998. ápr. 15. *Clip* MU Színház
Z.: Kovács Ferenc, J.: Salamon Eszter, Vil.: Kovács Gerzson Péter és K.: Ea.: Szappanos Tamás, Tompa Attila, Végső Miklós, az ÁNE táncosai
Irodalom: Ellenfény, 1998/4. Tóth Ágnes Veronika; Népszabadság, 1998. IV. 11. T. Z.; Magyar Hírlap, 1998. IV. 17. Bihari László

1999. ápr. 7. *Cult* MU Színház
Z.: Árvay György, K., Vil. és J.: Kovács Gerzson P., Ea.: Vámos Veronika, Kovács Gerzson P.
Irodalom: Ellenfény, 1999/2.–3. Halász Tamás

VESZPRÉMI TÁNCMŰHELY

1998. nov. 13. *Dekameron* Veszprémi Petőfi Színház
(korábban: 1998. júl. Szombathely)
Z.: Rossa László, Írta K. és R.: Krámer György és Duró Győző, D.: Horgas Péter, J.: Füzér Annamária, Ea.:

Elisa	Zarnóczai Gizella
Emilia	Barta Dóra
Fiammetta	Sipeki Anita
Lauretta	Loósz Krisztina
Neifilé	Nagy Anikó
Pampinea	Nagy Grácia
Filoména	Doór Zsuzsanna
Filistrato	Kovács Norbert
Dioneo	Zachár Lóránd
Panfilo	Krámer Gy.
Halál	Sebestyén Csaba

Irodalom: Táncművészet, 1998/5. Lőrinc Katalin; Magyar Nemzet, 1998. VII. 17. (vida)
Táncművészet, 1999/2. Máta Györgyi

Alkalmi társulatok, független alkotók

ANIMA TÁRSULÁS

1997. nov. 27.

Macabé

MU Színház

Z.: montázs, D.: Palotás Kincső, J.: Pacher Nóra, Frikk Anna, Vil.: Sólyom Tamás, K.: Juhász Katalin, Ea.: Molnár Éva, Nemes Orsolya, Katona Gábor, Nagy Zoltán, Juhász K.

Irodalom: –

1999. jan. 6.

Jó éjszakát Jung bácsi!

MU Színház

Vil.: Berezki Károly, J.: Papp Jenő, K.: Juhász K. és az együttes, Ea.: Ladjánszki Márta, Loósz Krisztina, Meszler Viktória, Rózsavölgyi Zsuzsi, Juhász K.

Irodalom: –

BERGER GYULA ÉS BARÁTAI

1997. szept. 20.

A három gátlás

MU Színház

Z.: Horgas Ádám, D. és J.: Kiss Anikó, Vil.: Bánki Gabi, R.: Berger Gyula, Ea.: Berger Gy., Hargitai Ákos, Horgas Ádám

Irodalom: Táncművészet, 1997/5.–6. Kirchkeszner Ágnes

1997. nov. 13.

Kötéltánc

MU Színház

Z.: Horgas Ádám, J.: Kiss Á., vil.: Bánki G. K. és Ea.: Berger Gy.

1998. jan. 22.

Szürreális táncképek

MU Színház

Mediterránum

Z.: Horgas Á., D. és J.: Kiss A., Vil.: Bánki G., R.: Berger Gy., K. és Ea.: Kálmán Ferenc, Ladjánszki Márta, Mészöly Andrea, Vass Lajos

Pompei Capricco

Z.: Fritz Hauser, D. és J.: Kiss A., Vil.: Bánki G., R.: Berger Gy., K. és Ea.: Kálmán F., Ladjánszki M., Mészöly A., Vass L.

Irodalom:

1998. dec. 17.

Vattacukor

MU Színház

Z.: Márkos Albert, Márkos Tamás, Vil. és D.: Árvai György, K. és Ea.: Bánki G., Berger Gy., Kozma Zsuzsa, Ladjánszki M., Szabó Réka, Tr. Szabó György, J.: Stampf Katalin, Iván Júlia

CIE 2 IN 1 és ÁRV. A. I.

1998. nov. 25.

Egy faun délelőttje

MU Színház

Z. és látvány: Árvai György, J.: Stampf Katalin, Video: Maros Máté, R.: Hargitai Ákos, K. és Ea.: Michaela Pein, Hargitai A.

Irodalom: Táncművészet, 1998/5. Kaán Zsuzsa

FEKETE HEDVIG

1997. nov. 14.

Szemrebbenés

MU Színház

Z.: A. Vivaldi, K. és Ea.: Fekete H., J.: Vereckei Rita, Vil.: Pető József, Látvány: Csillag Pál

FIGURÁK TÁNCSZÍNHÁZ

1998. ápr. 24.

Megszökött álmok

Vígszínház, Házi színpad

K.: Nemes Zsófia

Irodalom: Ellenfény, 1998/4. Gaál Mariann, Halász Tamás

FRENÁK PÁL TÁRSULAT

1999. máj. 30.

Savanyú és zöld

Trafó

Z.: Dóra Attila, K.: Frenák Pál, Assz.: Juhász Kata, D.: Kenéz Zsolt

Ea.: Juhász Kata, Hatvani Zsolt, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám, Christine Merli, Frenák Pál

GÁL ESZTER

1997. okt. 30.

„Listing Games”

MU Színház

Z.: Dóra Attila, Film és J.: Simon Gabriella, K.: Gál Eszter, Ea.: Szabó Réka, Silke Zimmermann, Cornelia Blattler, Hargitai Ákos, Mario Alfonso, Miguel Strebel

Irodalom: Táncművészet, 1997/5.–6. Lőrinc Katalin

1998. máj. 4.

*pas de deux practice
what you preach*

MU Színház

Z., szöveg, video, dia: Gál E., Peter Pleyer, Vil.: Bánki Gabi, J.: Michel Kenper, P. Pleyer, Ea.: Gál E., P. Pleyer

Irodalom: Ellenfény, 1998/5. Halász Tamás

1999. ápr. 20.

Szóló 31

MU Színház

Szöveg: Fiona Templeton, Gál E., J.: Simon Gabriella, Vil.: Bánki G., K. és Ea.: Gál E.

Irodalom:

GOLD BEA

1997. dec. 10.

Pártában

MU Színház

Z.: Gold Attila, D.: Kecskés Zoltán, J.: Fenyves Márk, Vil.: Bánki Gabi, K.: Gold Bea, Ea.: Gold B., Kálmán Ferenc

Irodalom: Ellenfény, 1998/1. Magyar Péter

KOMPMÁNIA TÁRSULAT

1997. nov. 11.

*Mikor iszom a semmit,
mikor a csókját?*

Szkéné Színház

Vil.: Hegedűs András, J.: Csabai Attila, Ladjanszki Márta, D.: KompMánia, Károlyi

Balázs, Csabai Kriszta, Ea.: Csabai A., Ladjánszki M., Rácz Eszter, Z.: montázs, K.: Csabai A., Ladjánszki M.

Irodalom: Ellenfény, 1998/4. Farkas Boglárka, Halász Tamás; Balkon, Halász Tamás

1998. febr. 23.

Lélekéberség

Héttükör Stúdiószínház

K.: Csabai A., D.: Csabai A., Csabai K., Károlyi B., J.: Csabai A., Vil.: Hegedüs A.

Gyermekeim csókja

Z.: H. Górecki, Ea.: Károlyi B., Ladjánszki M., Szász Dániel

Fürdőzés

Z.: K. Jenkins, Ea.: Koppányi Rita, Pataky Klára, Szalóki Réka, Varju Livia

Irodalom:

1998. okt. 9.

Szomorú szimfónia

Szkéné Színház

Z.: H. Górecki, D. és J.: Csabai A., Károlyi B., Fürtös György, Vil.: Tamás Gábor, Csabai A., K.: Csabai A., Ladjánszki M., Ea.: Ladjánszki M., Károlyi B., Szász D., Rácz E.

Irodalom:

LÉ ISABELLE

1998. IX. 30.

Átmeneti tér

Olasz Kulturintézet

Z.: montázs, Palotai Zsolt, J.: Artista, Video: Komoróczy Tamás, Nagy Eszter, K. és R.: Isabelle Lé, Ea.: I. Lé, Tano Curdonti

Irodalom:

MÁNDY ILDIKÓ

1997. nov. 1.

Öntükrözés – csillagcyber MU Színház

Z.: Stollár Xénia, K. és Ea.: Mándy Ildikó, Vil.: Kágé, J.: Pálffy Szilvia, video: Ernst Süss, computer: Dusa Gábor

1998. nov. 28.

X. Y. Z.

Trafó

Z.: Stollár Xénia, J.: Pálffy Szilvia, Vil.: Kocsis Gábor, Inst.: Mészáros Gábor, Assz.: Balogh Csaba, R.: M. Tóth Géza, Mándy Ildikó, K.: Mándy I., D. és film: M. Tóth G., Ea.: Bodor Ildikó, Kis Zoltán, Nagy Tamás

Irodalom: Táncművészet, 1998/5. Lőrinc Katalin

MÉG 1 MOZDULATSZÍNHÁZ

1998. szept. 30.

Vágy variációk

MU Színház

K. és Rend.: Fenyves Márk, Pálosi István, Szen.: Fenyves M., Z.: montázs, Ea.: Barabai Nóra, Kovács Eszter, Sinóros-Szabó Laura, Velencei D. Mónika, Vinczellér Katalin, Fenyves M., Pálosi I.

Duó

Trió

Nárcisz szőlő

Egy menetben

1999. febr. 16./márc. 3. Szőlők 1., 2. Józsefvárosi Pódium
K. és Ea.: Fenyves M., Pálosi I.

1999. máj. 21. *In Memoriam* MU Színház
Dienes Valéria

Zene: válogatás, látvány: F. O. M., K. és Rend.: Fenyves M., Pálosi I., Ea.: Bacskai Ildikó m. v., Fenyves M., Pálosi I.

Irodalom: Táncművészet, 1999/3. Lőrincz Katalin

MÉSZÖLY ANDREA

1997. szept. 30. *Mélyvíz – csak úszóknak* MU Színház

Z.: D. Reinhardt, D. Galás, M. Boine, K.: Fóris Ildikó, video: Adamis Lukács, D.: Ernst Süss, Vil.: Bánki Gabi, J.: Mészöly A.; Ea.: Mészöly Andrea

OFF TÁRSULAT

1999. febr. 9. *A T. Sz. és* MU Színház
a 100 fejű Közönség

Z.: DJ Arab, Festő: Bodnár Éva, Párbeszélő: Angelus Iván. Dr.: Angelus I., K.: a társulat, Ea.: Bakó Tamás, Hód Adrienn, Garai Júlia, Lex Alexandra, Máthé Gabriella, Nagy Zoltán, Pető Fruzsina, Vankó Csilla, Sztárvendég: Kozmér Alexandra

Irodalom: –

1999. máj. 26. – szept. 9. *A városi levegő szabaddá tesz*

Z.: Radio Edit, Magyar Péter, K.: Hód Adrienn, Rend: Angelus Iván, Ea.: Angelus I., Bakó Tamás, Fejes Ádám, Garai Júlia, Hód A., Lex Alekszandra, Máthé Gabriella, Mestyán Anna, Pető Fruzsina

Helyszínek: Városháza, Városliget, pályaudvarok, Gül Baba Türbe, Zsinagóga, Andrassy út, Gozsdu udvar, Goldberger gyár

Irodalom: Népszabadság, 1999. IX. 8. Margit Patrícia

ORKESZTIKA MOZDULATSZÍNHÁZ

1997. nov. 20. *Hidak* MU Színház

Rend.: Tatai Mária, K.: a rendező és az előadók, Z.: Márkos Tamás (élő), Ligeti György, Lois Viktor, Márta István, S. Micus, H.-K. Raecke, Szemző Tibor; Vil.: Bánki Gabi, J.: Csorba Krisztina, Sallay Viola, Szlabey Tamás; Ea.: Barna Zsuzsanna, Bodor Andrea, Für Ágnes, Inhof Katalin, Józsa Gabriella, ifj. Kelemen János

1999. márc. 25. *Bitótánc* MU Színház

Z.: Egy Kiss Erzsike Zene, Penguin Café Orchestra, Rend.: Tatai Mária, Versek: Ch. Morgenstern, Petrőcz András, J.: Barna Zs., Vil.: Bánki G., Színesz: Tapasztó Ernő, K. és Ea.: Barna Zs., Inhof Katalin, ifj. Kelemen J., Vadász Ádám

PANBORO

1997. nov. 23.

Tavaszi áldozat

Szkéné Színház

Z.: I. Stravinsky, K.: Uray Péter, Ea.: Csik Andrea, Hidas Tekla, Vida Gábor, Fakács Ádám, Várhelyi Dávid, Szederkényi Ágnes, Horváth Vera, Redőcs Katalin, Somossy Eszter, Raffay Andrea, Göth Péter, Pasqualetti Andrea, Svoren Péter, Kustár Dóra, Cser Hajnalka

1999. febr. 3.

Vendetta

MU Színház

Dr.: Sándor L. István. J.: Vereckei Rita, K.: Vörös Árpád, Uray Péter, Rend.: Uray P., Ea.: Várhegyi D. (vőlegény), Hidas T. (menyasszony), Vida G. (szerető), Redőcs K. (a felesége), Gyevi-Bíró Eszter (halál), Vörös A. (vőfély), Kustár D. (a fiú anyja), Raffai A. (a lány anyja), Motyka Natália (a húga), Pasqualetti A. (szomszédasszony), Gyevi-Bíró Gábor (a lány apja), Cser H. (cseléd)

Irodalom: Ellenfény, 1999.

PANGEA

1998. X. 20.

*Az ünnepi papírsárkány
hétköznapijai*

MU Színház

K.: Sábli Péter

PÉNTEK KATA

1997. okt. 1.

Eső

Petőfi Csarnok

Z.: Szemző Tibor, Sainkho Namtchylak, Jan Garbarek, Lajkó Félix, J.: Bodnár Enikő, D. és R.: Sárkány Sándor, K.: Péntek Kata, Vil.: Pető József, Dr.: Bérczes László, Ea.: Péntek K., Vati Tamás

Irodalom: Ellenfény, 1997/4. Fehér Zoltán

1997. nov. 1.

Magamban

MU Színház

Z.: montázs, K. és Ea.: Péntek K., J.: Bodnár Enikő, Vil.: Pető J, Pallagi Mihály, tér: Sárkány S.

PHOBOS TÁNCEGYÜTTES

1998. szept. 16.

Krimi

MU Színház

Z.: Fekete Kiss Sándor, R.: Zimmerman Zsolt, K.: Nagy Zoltán, Ea.: Molnár Nóra, Nagy Andrea, Juhos István, Katona Gábor, Nagy Z., Vári Bertalan

Irodalom: Ellenfény, 1998/5. Farkas Boglárka

1999. jún. 6.

*Akathisztosz,
„Állva maradni”*

Műcsarnok

Énekesek: Bubnó Tamás, Drabik Zsuzsanna, Kiss Edit, Cser Péter, K.: Nagy Zoltán, Video: Várnai Gyula, Ea.: Máthé Gabriella, Lengyel Péter, Sárkány Zsolt, Vári Bertalan

PUTTO és PANJA

1997. szept. 24.

Éjszakai műszak

MU Színház

Vertigo

K.: Noa Wertheim Adi Shaal

Perach

K.: Panja Fladerer, Juhos István

Kettős az *Anaphase* c. koreográfiából

K.: Ohad Hanarin

Csendes dal

K.: Juhos I.

Ea.: P. Fladerer, Juhos I.

Irodalom: Ellenfény, 1997/4. Zoltán Simon, Farkas Boglárka, Halász Tamás

1997. nov. 13.

Az ígéret földjén

MU Színház

Z.: montázs, K. és Ea.: Juhos I.

1998. máj. 1.

Summa

MU Színház

Z.: Lázár Zsigmond, J.: Ingrid Göttlicher, Vil.: Putto, K. és Ea.: Juhos I., P. Fladerer, Valentina de Piante, Giuliana Urciuoli

Irodalom: Ellenfény, 1998/4. Szabó Krisztina; Táncművészet, 1998/3. Lőrinc Katalin

REGŐS PÁL

1998. dec. 14.

Életbúcsú

Szkéné Színház

Z.: Faragó Béla, K., R.: Regős Pál, D., J., Vil.: Huros Annamária, Ea.: Regős P.

A zsidó

Regős P.

Énekhang fentről

Ruth Weider Magan

Irodalom: Magyar Hírlap, 1999. I. Bóta Gábor

SARBO

1998. X. 14.

Könyv

Kas Színház, Sopron

II. Fesztiválok – versenyek

BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL

1997. szept. 26. – okt. 12.

CCN d'Orleans Compagnie

Joseph Nadj

Bozsik Yvette Társulat

Közép-Európa Táncszínház

Budapest Táncszínház

Sárkány Sándor/Péntek Kata

Szócs Géza/Lukács Zsuzsa

Habakuk kommentárok

Három HommageD

Trió

In a Row

Eső

Art-Niche

Operett Színház

Katona J. Színház

Petőfi Csarnok

Petőfi Csarnok

Petőfi Csarnok

MU Színház

SOROS STÚDIÓSZÍNHÁZI NAPOK

1997. okt. 2.–okt. 11.

Artus

Sámán Színház

Phobos Táncegyüttes

Közép-Európa Táncszínház

Portré C

Alakoskodók

Egyedül

A kert

Artus Stúdió

Új Színház

Merlin Színház

Merlin Színház

XI. NEMZETKÖZI MOZGÁSSZÍNHÁZ TALÁLKOZÓ

„Buto ünnep”

1997. okt. 11–19.

Tadashi Endo and Mamu

Dance Theater

Masaki Iwana

Abe „M”aria

Tadashi Endo és Franz Pllinger

Takeuchi Yasuhiko

Szkéné Színház

Elvándorlás

Egy hercegnő legendája, akit Shokushinak hívtak

Protoplazma

Jigoku Hen és a téli utazás

A legfőbb tömegvonzás

NI-BAN járásmód

Az északi zóna felé

Az első fuchoko

Pislákoló fényD

Kafka butot táncol

A hold

És a test...

Asztrálfaj

A föld álma

Rossz vér

Toyoko Chigono

Gregor Weber

Tatsuya Koumazaki együttes

Yossi Yungmann

Yuri Nagaoka

Daisure Yosiimoto

Mamoru Narita

GRAVITÁCIÓ – KORTÁRS SZÓLÓTÁNC FESZTIVÁL

(Imre Zoltán emlékére)

1997. nov. 13–15.

MU Színház

Berger Gyula

Kötéltánc

Panja és Putto

Perach és Az ígéret földjén

Rókas László

Hogyan ettem angyal?

Várszegi Tibor

Púpos angyal

Fekete Hedvig

Szemrebbenés

Péntek Kata

Magamban

Kovács Gerzson Péter

A járvaszecskázóban lejátszódó aprítási folyamat

Mándy Ildikó

Öntükrözés – csillaggyber

III. RUDOLF NUREJEV NEMZETKÖZI BALETVERSENY

1998. márc. 9–17.

Erkel Színház/Operaház

Zsúri: E. Evdokimova, M. Ohya, A. Grant, N. Kurgapkina, V. Panov, O. Patey, Harangzó Gyula, Keveházi Gábor, Nagy Iván

Díjazottak:

D. Matvienko

(Grand Prix)

A. Dacsisin

(2. díj)

L. Szlavicki

(3. díj)

A. Licejka

(2. díj)

T. Holjakova

(2. díj)

Juratsek J.

(3. díj)

Különdíjak:

Varga Szabolcs

(legjobb fiatal résztvevő)

E. Leimane

(legjobb fiatal résztvevő)

T. Borovik

(legjobb versenyen kívüli partner)

INTERBALETT '98

1998. márc. 19–29.

Magyar Fesztivál Balett

Menyegző

MOM Művelődési

Központ

Ballet Jazz Art de Paris

A kékszakállú két arca

Archipel

Thália Színház

A halál és a lányka

Blues

Budapest Táncszínház

Emlékek a tükörben

Thália Színház

Kreml Balett

Lovasság szálláson

Operett Színház

Csipkerózsika (adagio)

Napoleon

Orosz tánc

	<i>Genzanói virágünnep (kettős)</i>	
	<i>Zeusz (kettős)</i>	
	<i>Velencei karnevál (részlet)</i>	
	<i>Elégia</i>	
	<i>Don Quijote (nagy kettős)</i>	
	<i>Hatodik szimfónia (scherzo)</i>	
José Limón táncegyüttes	<i>Megszállottság</i>	Operett Színház
	<i>Chaconne</i>	
	<i>Orfeo</i>	
	<i>Sötét elégiák</i>	
	<i>Szvit a koreográfiai áldozatból</i>	
Fekete Hedvig	<i>Szemrebbenés</i>	Thália Színház
Péntek Kata	<i>Magamban</i>	Thália Színház
Tim Feldmann együttes	<i>1. számú ikon</i>	Thália Színház
Ladányi Andrea	<i>Memory Of...</i>	Thália Színház
Tero Saarinen/Yuval Pick	<i>B12</i>	Thália Színház
	<i>Wanha</i>	
Szegedi Kortárs Balett	<i>Szilánkok</i>	Petőfi Csarnok
Pécsi Balett	<i>Évek</i>	Operett Színház
	<i>Carmina Burana</i>	
Győri Balett	<i>Carmen</i>	Operett Színház

I. ORSZÁGOS KORTÁRS TÁNC- ÉS MOZGÁSMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ

1998. máj. 8–12.	Petőfi Színház, Veszprém
Sámán Színház	<i>Duhaj</i>
	<i>Ringató</i>
Putto és Panja	<i>Summa</i>
Péntek Kata	<i>Magamban</i>
	<i>Amatőr táncgála</i>
Bozsik Yvette Társulat	<i>XTabay</i>
Közép-Európa Táncszínház	<i>Lakodalom</i>
DreamTeam	<i>A varázsló naplója</i>
Szigligeti Tánc Társulat	<i>A kertész álma</i>
	<i>A pokol színei</i>
Ladányi Andrea	
Szegedi Kortárs Balett	<i>Trallala</i>
Artus	<i>Portré C.</i>
Győri Balett	<i>Párkák</i>

INSPIRÁCIÓ '98

1998. máj. 15–18.

MU Színház

KULCSÁR ENIKŐ

Beépített szekrény

K.: Kulcsár, E. Ea.: Bora Gábor, Szabó Réka, Vámos Veronika, Z.: montázs

ALKALMI TÁRSULÁS

Suttogások

K.: Holb Ibolya, Ea.: Holb I., Kurucz Annamária, Lelesz Judit, Lévai Emese,
Z.: M. Monk, Portishead

ATLANTIS TÁNCSZÍNHÁZ

Légypapír

K.: Horgas Ádám, Ea.: Horgas A., Molnár Éva, Z.: Zap Mama

ANIMA TÁRSULÁS

Kaméliák, vagy a Jó éjszakát Jung bácsi!

K.: Juhász Kata, Ea.: Loósz Krisztina, Meszler Viktória, Vámos Veronika, Juhász K.,
Z.: Deep Forest

ALFA TÁNCSZÍNHÁZ

Én, én, én

K.: Kaposi Viktória, Ea.: Kozma Zsuzsa, Ladányi Gabriella, Nagy Andrea,
Z.: ColorStar egy., és Bartók B.

OFF TÁNCSZÍNHÁZI TÁRSULÁS

T. SZ.

K.: Hód Adrienn, Ea.: Garai Júlia, Hód A., Lex Alexandra, Pető Fruzsina, Vankó Csilla,
Z.: M. Monk, F. Frith, Ph. Glass, Mr. Bungle

SZABÓ RÉKA

Kontroll kontra

K.: Szabó Réka, Ea.: Gold Bea, Hód A., László Mónika, Szabó R., Z.: montázs, J.:
Kovács Gabriella, Vil.: Bánki Gabi

MAGYAR TÁNCFESZTIVÁL

1998. máj. 15–21.

Állami Népi Együttes

Az én szívem játszik

Győr

Nemzeti Színház

Állami Népi Együttes

Elment a madárka

Műv. Közp.

Divat és Sporttánc Szövetség

Gálaest

Sportcsarnok

Honvéd Együttes

Moszkva tér

Nemzeti Színház

Bozsik Yvette Társulat

Egy faun délutánja

Nemzeti Színház

TranzDanz	<i>Illud Tempus</i>	Műv. Közp.
Putto és Panja	<i>Csendes dal</i>	Műv. Közp.
Duna Műv. Egy.	<i>Kortáncok</i>	Nemzeti Színház
Duna Műv. Egy.	<i>Ajtók</i>	Műv. Közp.
Budapest Táncegyüttes	<i>Folklórműsor</i>	Nemzeti Színház
Budapest Táncegyüttes	<i>Nomád nemzedék</i>	Műv. Közp.
Közép Európa Táncszínház	<i>Lakodalom</i>	Műv. Közp.
Szigligeti Táncársulat	<i>A pokol színei</i>	Műv. Közp.
	<i>Lucifergeteges</i>	
Operaház Balettegyüttese	<i>Sylvia</i>	Nemzeti Színház
Madách Színház Táncműhelye	<i>Megszállottak</i>	Műv. közp.
Budapest Táncszínház	<i>In a Row</i>	Műv. Közp.
Győri Balett	<i>Carmen</i>	Nemzeti Színház
Compagnie Pál Frenák	<i>Vadócok</i>	Nemzeti Színház
Sámán Színház	<i>Alakoskodók</i>	Műv. Közp.
Szegedi Kortárs Balett	<i>Etienne</i>	Nemzeti Színház
	<i>Szilánkok</i>	
Artus	<i>Portré C</i>	Műv. Közp.
		Nemzeti Színház
Győri Balett Koreográfiai Stúdió		Műv. Közp.
Táncművészeti Főiskola	<i>Kállai kettős</i>	Nemzeti Színház
	<i>Haidau</i>	
	<i>Üveges tánc</i>	
	<i>Eleki táncok</i>	
	<i>Lőrincrévi táncok</i>	
	<i>Sóvidéki táncok</i>	
	<i>Bajadér</i>	
Gálaest:	<i>Diótörő (kettős)</i>	
	<i>A rosszul őrzött lány (variáció)</i>	
	<i>Canzone</i>	
	<i>Esmeralda (kettős)</i>	
	<i>Párizs lángjai (variáció)</i>	
	<i>Kaméliás hölgy (kettős)</i>	
	<i>Kalóz (kettős)</i>	
	<i>In the middle somewhat elevated (kettős)</i>	
	<i>Karikatánc</i>	
	<i>Táncok Somogyból</i>	
Közreműködtek: D. Kronberger, Solymosi Tamás, A. Rodriguez, M. Lind Quist, A. Nordström, L. Lazina, G. Lambiotte, Turos Judit, L. Masala, T. Borovik, A. Dacizin, Budapest Táncegyüttes, Honvéd Táncegyüttes		

BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL

1998. okt. 16.–nov. 1.

Bozsik Yvette Társulat	<i>Ne vess remegve</i>	Trafo
Közép-Európa Táncszínház	<i>Húsbolt</i>	Bethlen Táncműhely
Artus Színház	<i>Csillagörlő – Portré C.</i>	Artus Stúdió
Sasha Waltz and Guests	<i>Kozmonauták sugárútja</i>	Trafó
The Holy Body Tattoo	<i>Költészet és Apokalipszis</i>	Trafó
Pierre-Paul Savoie Danse	<i>Pólusok</i>	Trafó
Martin György Néptáncszövetség	<i>Kortárs néptánc</i>	Nemzeti Színház

SOROS STÚDIÓSZÍNHÁZI NAPOK

1998. okt. 20–31.

Pintér Zoltán	<i>Inga koncert</i>	Kiscelli Romtemplom
Horváth Csaba	<i>Tűzugrás</i>	Bethlen Táncműhely
Gold Bea	<i>Pártában</i>	MU Színház
Tóth Imre	<i>Sörharcos</i>	Merlin Színház

EROS FESZTIVÁL

1998. nov. 12–20.

Willi Dorner	<i>Interwinning</i>	MU Színház
Susanne Ohmann	<i>Sue Aside</i>	
Javier de Frutos Dance Company	<i>The Hypochondriac Bird</i>	
Compagnie Rialto	<i>Pour un Hommage á Balthus</i>	
Cie. 2 in 1. Árv. A. I.	<i>Egy faun délelőttje</i>	

BRITENERGIA

1999. febr. 5–6.

Trafó

V-TOL DANCE COMPANY

... és csakis az igazat...

K. és Rend.: Mark Murphy, Z.: Nathaniel Reed

1999. márc. 15–16.

RANDOM DANCE COMPANY

Millenarium

K.: Wayne McGregor, Z.: Zoviet+france

1999. ápr. 9–10.

NIGEL CHARNOK

Az emberi lény

K.: N. Charnok

RING

Válogatás az Aerowaves anyagából

1999. márc. 8–10.

MU Színház

Happy Tales
Thomas Lehmen
Budapest Táncszínház

Jézus szeret téged
Ne félj
Apollók... és egy pár Vénusz

BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁL

1999. márc. 12–28.

Magyar Állami Operaház
Szegedi Kortárs Balett

Szentivánéji álom
A tojás-elmélet
Egy síró ember meséi
Dekameron

Operaház
Thália Színház
Thália Színház
Thália Színház

Veszprémi Táncműhely

Győztesek gálaestje

Kamarazene No. 1.
A kalóz
Játékos Bach
Velencei karnevál
Torreádor és Carmen
A hattyúk tava (fekete pas de deux)
Búcsú
Esmeralda (Diana és Akteon)
Álmok Japánról
A beteg rózsza
Csupa boldogság
Cachucha
Don Quijote

(Közreműködtek: Juratsek Julianna, Kozmér Alexandra, S. Zahradnikova, L. Slavicki, R. Krenstetter, J. Y. Bae, K. Ivanov, B. Nebila, T. Borovik, A. Bogov, „A Jövő Alapítvány Táncgyüttese”, J. Y. Kim, Y.-G. Kim, D. Gudanov, A. Kozlov, Pongor Ildikó, J. Filipjeva, D. Metvejenko)

Budapest Táncszínház
Magyar Állami Operaház

Rohanók
Furfangos diákok
Seherezáde
Térzene

Thália Színház
Operaház

Sámán Színház

A bahcsiszeráji szökőkút
Ringató
Duhaj

Erkel Színház
Thália Színház

Honvéd Művészegyüttes

Egy pár tánc...
Fehérlófia

Thália Színház

Bozsik Yvette Társulat

Két portré
A csodálatos mandarin

Thália Színház

INSPIRÁCIÓ '99

1999. márc. 23–24.

Trafó

Romance

K.: Csabai Attila, Ladjánszki Márta, Ea.: Csabai A., Ladjánszki M., Károlyi Balázs, Rácz Eszter, Szász Dániel, Z.: ScanX, N. H. Peterson, Apocalyptic, S. Pettibone, Vil.: Hegedüs András

JUHÁSZ KATA

FACT

K.: Juhász Kata, Ea.: Juhász K., Lengyel Péter, Vil.: Bereczky Károly, Látvány: Árav László

1999. máj. 10–11.

Trafó

OFF TÁNCSZÍNHÁZ

Kérész

K.: Fejes Ádám, Ea.: Bakó Tamás, Fejes Á., Garai Júlia, Hód Adrienn, Lex Alexandra, J.: Német Anikó, Z.: montázs

MAGUSIN ANNA

Tempo Impossibile

K.: Magusin Anna, Ea.: Magusin A., Gombai Szabolcs, Vil.: Pető József, Z.: A. Pärt

LÁSZLÓ MÓNICA

Kövek

K.: László Mónica, Ea.: Jarovinskij Vera, László M., Perfalvi Tünde Hedvig, Péterváry Zsófia, Vil.: Solyom Tamás, J.: Nagy Fruzsina, Z.: A. Pärt

NŐI NAPOZÓ

1999. ápr. 14–23.

MU Színház

Feljegyzések a Nőről

K.: Nemes Zsófia, Ea.: Balogh Orsolya, Fejes Kitty, Légrádi Gabriella, Máté Gabriella, Nemes Zs.

Az angyal fénye

K. és Ea.: Murányi Zsófia, Z.: Rautavaara, Angel of Light

Ada

K. és Ea.: Mészöly Andrea, Z.: Fibre

Bitótánc

R.: Tatai Mária, Ea.: Orkesztika Mozdulatszínház (Barna Zsuzsanna, Inhof Katalin, ifj. Kelemen János, Vadász Ádám), Z.: Pedgium Café Orchestra, Egy Kiss Erzsébet Zene, Hortobágyi László

Herodies

K. és Ea.: Balogh Margit, Czigány Judit, Enyedi Éva, Gavodi Zoltán, Schermann Márta, Z.: Kiss Erzsé

Martinetes

K. és Ea.: Vámos Veronika, Z.: Curro Velez, Sayid Tishiti, Dyas

Szóló 31

K. és Ea.: Gál Eszter

A lila hangyász

K. és Ea.: Szabó Réka, Z.: montázs

Jó éjszakát, Jung bácsi!

K.: Juhász Kata, Ea.: Ladjánszki Márta, Loósz Krisztina, Meszler Viktória, Rózsavölgyi Zsuzsi, Juhász K.

100 fejű közönség

K.: Off Táncszínház, Ea.: Bakó Tamás, Hód Adrienn, Garai Júlia, Lex Alexandra, Máthé Gabriella, Pető Fruzsina

Még távolabb '99

R.: Zsalakovics Anikó, Ea.: Andaxinház

II. ORSZÁGOS KORTÁRS TÁNC- ÉS MOZGÁSMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ

1999. máj. 8–12.

Petőfi Színház, Veszprém

Szegedi Kortárs Balett

Tör

Etienne

Dream Team

Lolita drága

Cie. 2 in 1

Egy faun délelőttje

Pécsi Balett

Reminiszcenciák

Fratres

Budapest Táncszínház

Temetés-esküvő

Szakály György

Meztelen rózsa

Közép-Európa Táncszínház

Szép csendesen

Mándy Ildikó

X. Y. Z.

Szigligeti Táncársulat

Párduc

Manna

Artus

Zápturul

Bozsik Yvette Társulat

Kabaré

Ladányi Andrea

Éjfél marathón, No. 2., No. 3

III. Vendégszereplők

VILÁGSZTÁROK AZ OPERÁBAN

1997. szept. 13.

Operaház

Párizs lángjai

Z.: B. Aszafjev, K.: V. Vojnonen, Ea.: Rachel Rufer, Francois Vilanoba

Éjjeli meditáció

Z.: V. Artyomov, K.: V. Szturov, Ea.: Ajdar Ahmetov, Lilja Muszavarova

Revelations (szóló)

Z.: tradicionális blues, K.: Alvin Ailey, Ea.: Nasha Thomas

Két kicsi harca

Z.: orosz népzene, K.: Igor Mojszejev, Ea.: Aleszakszandr Marcsuk

Csipkerózsika

Z.: P. Csajkovszkij, K.: Marius Petipa, Ea.: Mami Mori, Igor Zelenszkij

Utolsó tangó

Z.: Astor Piazzolla, K.: Juronics Tamás, Ea.: Pongor Ildikó, Jurányi Patrick

Adagietto

Z.: Gustav Mahler, K.: Oscar Araiz, Ea.: A. Ahmetov, L. Muszavarova

Kalmük tánc

Z.: orosz népzene, K.: I. Mojszejev, Ea.: Alekszej Ignatov, Andrej Jevlanov, Konsztantyin Kosztüljev

Rómeó és Júlia

Z.: P. Csajkovszkij, K.: John Cranko, Ea.: Evelyn Hart, Rex Harrington

Le Bourgeois

Z.: J. Brel, K.: B. van Cauwenbergh, Ea.: Dmitrij Szimkin

A hattyúk tava (fekete hattyú kettős)

Z.: P. Csajkovszkij, K.: M. Petipa, Ea.: R. Rufer, F. Vilanoba

Görög tánc

Z.: Mikis Theodorakis, K.: Maurice Béjart, Ea.: Fernando Bujones

A kalóz

Z.: Ricardo Drigo, K.: M. Petipa, Ea.: M. Mori, I. Zelenszkij

Felhők

Z.: Claude Debussy, K.: Jiri Kylian, Ea.: E. Hart, R. Harrington

Revelations (szóló)

Z.: tradicionális blues, K.: A. Ailey, Ea.: Richard Witter

Harlequinade

Z.: R. Drigó, K.: M. Petipa, Ea.: Elisabeth Loscavio, D. Szimkin

Jazz swing

Z.: George Gershwin, E. Higgins, K.: F Bujones, Ea.: Maria és F Bujones

Ez a jó a lelkemnek

Z.: gospel kórus, K.: Kováts Tibor, Ea.: Kováts T. és a Magyar Táncművészeti Főiskola növendékei

GOMPAHIA PAULO RIBERIO

1997. szept. 23.

Istenek moraja

Petőfi Csarnok

K.: P. Riberio

GUIZHOU KÍNAI TÁNCEGYÜTTES

1997. okt. 25.

Stefánia Palota

Vágtatás

Papírsárkány

Vadmacskaharc

Szövőnők dala

Harangok tánca

A tenger hullámai

Miao leánytánc

A virágzó Tibet

Pávatánc

Pásztordal

Tányéros tánc

Sárga föld, sárga

JOAO DE SILVA

1997. okt. 30.

Ánima (is)

MU Színház

Z.: Ruth von Mengerstern, K.: J. de Silva, Ea.: Anne Eisensee, Marceline Ribouillault, Bettina Helmrich, Katharina Bamberger, Anja Ehrenberg

ANNA HUBER

1997. nov. 20.

*Térközökben –
Rövid levelek*

Petőfi Csarnok

K. és Ea.: A. Huber, Z.: Wolfgang Bley-Borkowski, Sebastian Hilken

HÁROMSZÉKI ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

1997. nov. 26.

Váróterem – Ábel

Budai Vigadó

K.: Béres László–Román Sándor és Könczei Árpád

DANSGROEP KRISZTINA DE CHATEL

1997. dec. 3–4.

Trió – Szóló – Wide

Műcsarnok

K.: K. de Chatel

RAMBERT DANCE COMPANY

1998. jan. 14–15.

Győri Nemzeti Színház

1998. jan. 17–18.

Vígszínház

Petit Mort

Z.: W. A. Mozart, K.: Jiri Kylian

Airs

Z.: Händel, K.: Paul Taylor

Rooster

Z.: Rolling Stones, K.: Christopher Bruce

Stream

Z.: Philip Chambon, K.: C. Bruce

COMPAGNIE PÁL FRENÁK

1998. jan. 29–30.

Vadócok

Petőfi Csarnok

1998. febr. 3., 5.

Pécs, Szeged

K.: Frenák Pál

SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS NYEMIROVICS DANCSENKO SZÍNHÁZ BALETT-
EGYÜTTESE

1998. febr. 18.

Erkel Színház

Giselle

Z.: A. Adam

Csipkerózsika

Z.: P. Csajkovszkij

Púpos lovacska

Z.: R. Scsedrin

Diótörő

Z.: P. Csajkovszkij

Képzeltbéli bál

Z.: F. Chopin, K.: Brjancev

ALIAS COMPAGNIE

1998. márc. 11–12.

*Nem lehet mindig
lélegzetvisszafojtva élni*

Petőfi Csarnok

Z.: kollázs, K.: Guilherme Botelho

OLEG DANOVSKI BALETTSZÍNHÁZ

1998. márc. 30.

Operaház

I. rapszódia

Z.: George Enescu, K.: O. Danovski

Don Quijote

Z.: Ludwig Minkusz, K.: Marius Petipa

Seherezáde

Z.: Rimszkij-Korszakov, K.: O. Danovski

RAFAEL DZEMIDOK

1998. ápr. 2.

Érkezés–indulás

MU Színház

Z.: Händel és J. Strauss, K. és Ea.: R. Dzemidok

REBECCA MURGI

1998. ápr. 3–4.

Magnum Miraculum

MU Színház

Z.: Peter Jefferies, Chris Knox, Nick Drake, K. és Ea.: R. Murgi

ANGELA GUERREIRO

1998. máj. 6–7.

„Légy kedves, vagy menj el. Kösz.”

Petőfi Csarnok

Z.: Nicolas Roseeuw, K.: Aloiso Avaz, Fiona Gordon, Cristina Moura, Marc Rees

CASTAFIORE

1998. máj. 20.

Átmeneti zajeffektusok

Petőfi Csarnok

K.: Marcia Barcellos, Karl Biscuit, Ea.: Jean-Francois Bizieau, Mikael Baudouin, Ingrid Garrier, Denis Giuliani, Nancy Rusek

STEPHEN PETRONIO COMPANY

1998. jún. 2.

Petőfi Csarnok

Drawn That Way

Z.: Suede, A. Teirstein, K.: S. Petronio

3

Z.: L. Pickett, K. és Ea.: S. Petronio

Lareigne

Z.: The Stanglers, D. Linton, K.: S. Petronio

VILÁGSZTÁROK AZ OPERÁBAN

1998. szept. 5.

Operaház

Toborzó

Z.: Kodály Z., K.: Román Sándor, Ea.: Állami Népi Együttes

A kalóz (kettős)

Z.: R. Drigo, K.: M. Petipa, Ea.: Mami Mori, ifj. Nagy Zoltán

Dalok fekete-fehérben

Z.: B. Holliday, E. Piaf, K.: M. Naisy, Ea.: Irina Lebegyeva, Nasha Thomas

Don Quijote (kettős)

Z.: L. Minkusz, K.: M. Petipa, Ea.: Popova Alészja, Ajdar Ahmetov

Adios

Z.: A. Piazzolla, K.: Juronics Tamás, Ea.: Pongor Ildikó, Juronics T.

Ki érdekelt? (kettős)

Z.: G. Gershwin, K.: G. Balanchine, Ea.: Lisa Pavane, Giuseppe Picone

Isztambul, 1920

Z.: orosz népzene, K.: A. Oszmanov, Ea.: Dmitrij Szimkin

Örök lélek

Z.: Van Morrison, K. és Ea.: N. Thomas

Gaicho

Z.: argentín népzene, K.: Igor Mojszejev, Ea.: Rügyij Hodzsojan, Andrej Artamonov, Viktor Veszker

Fehér ember alszik

Z.: Th. Oboe Lee, K.: M. Naisy, Ea.: M. Naisy, Nicolas Maye

Grosex

Z.: Hutter, Bartoff, Schneider, K.: Juronics T., Ea.: Pongor I., Juronics Tamás

Összhangban

Z.: R. Wagner, K. és Ea.: R. Szimkin

Hattyúk tava (fekete hattyú kettős)

Z.: P. Csajkovszkij, K.: M. Petipa, Ea.: L. Pavane, G. Picone

BAYERISCHES STAATSBALLETT

1998. szept. 9–10. *Anyegin* Operaház

Z.: Csajkovszkij, hangszerelő: Kurt-Heinz Stolze, K.: John Cranko

IRMA NIORADZE

1998. szept. 20. *Don Quijote* Operaház

Kitri szerepében

SANKAI JUKU

1998. szept. 23–24. *Unescu* Thália Színház

Z.: Josikava Joicsiró, Jasz-Kaz, K.: Usio Amagacu

YOSHIKO CHUMA AND THE SCHOOL OF HARD KNOCKS

1998. szept. 27. *Unfinished Symphonie* Kortárs Művészeti
Múzeum

Z.: R. Een, K.: Yoshiko Chuma

NOMADENS DANCE COMPANY

1998. nov. 5–6. „Side Body”:
The Walking Body MU Színház

Írta és rend.: Nakao Ikemiya, K.: N. Ikemiya és Noriko Kumagai

1998. nov. 13. *Hangszerszínház* Thália Színház

Z.: N. Brandus, K.: Raluca Ianegic

LEINE ROEBANA

1998. nov. 15–16. Trafó

Tales of Eversion

If we could only even if we could

K.: Andrea Leine, Harijono Roebana

DANS GROEP KRISZTINA CHETEL

1998. nov. 18–19. *Change* Trafo

K.: K. de Chatel

HELENE Marquié MARQUIÉ és PHILIPPE LANGUILLE

1998. nov. 25–27. R. S. 9.

Éjszakai itató

Éjjélkor, mikor már elszunnyadt minden ember...

XXXIII. egyetemi előadás

Z.: Y. Tiersen, K.: H. Marquié

COMPAGNIE JOSEP NADJ CCNO

1999. jan. 4–6. *A rejtőzés kora*

Trafó

Z.: Vladimir Tarasov, K.: Nagy József

COMPAGNIE THOR

1999. febr. 26–27. *Corps (e)*

Trafó

K.: Thierry Smith

GDANSKI TÁNCSZÍNHÁZ

1999. febr. 19. *Suttogások–Árnyak*

MU Színház

Z.: Górecki, K.: Wojciech Mochniej és Melissa Monteros

COMPAGNIE IRITIS

1999. febr. 20. *Carmen Dragon és*

MU Színház

Louis Loiseau való

és igaz története

K. és Ea.: Chloé Ban, Frédéric Werlé

COMPAGNIE FLAK

1999. ápr. 19–20.

Trafó

Déviati

Z.: Laurent Maslé, K. és Ea.: Dominique Porte

Sterile Fields

Z.: Tom Walsh, K. és Ea.: José Navas

Auróra

Z.: Pierre Berthet, K. és Ea.: J. Navas

Lune Ll

Z.: P. Berthet, K.: J. Navas, Ea.: D. Porte, J. Navas

DANCE RHIZOME

1999. ápr. 27. *Butoh tánc*

Trafó

K.: Reauji Oka Lee

BATTERY TÁNCEGYÜTTES

1999. máj. 15–16.

MU Színház

Tagore dalai

Holdfény

Z.: A. Copland

Layapria

Z.: Eero Hameenniemi, K.: Jonathan Hoander

JOACO FIADEIRO

1999. máj. 19–20.

Self (ish) Portait

Trafó

Z.: Miguel Azguime, K. és Ea.: J. Fiadeiro

JAN FABRE

1999. máj. 22–23.

The Very Seat of Honour

Trafó

K.: J. Fabre, Ea.: Renée Copraij

AJDAR AHMETOV

1999. máj. 29–30.

Coppélia

Erkel Színház

Ferenc szerepében

ALENTOURS TÁRSULAT

1999. jún. 9.

Dolgok és mozdulatok

Trafó

K.: Bernard Glandier

NATALJA LEDOVSKAJA

1999. jún. 15–16.

Csipkerózsika

Vígszínház

címszerepben

TAJVANI KÍNAI OPERA

1999. júl. 2.

Vígszínház

UNIVERSAL BALETT

1999. júl. 2–7.

A hattyúk tava – Giselle

Operaház,

Győri Nemzeti Színház

K.: Petipa nyomán Oleg Vinogradov

D. C. A.

1999. júl. 11.

Triton

Erkel Színház

K. és R.: Philippe Decouflé, Z.: Joseph Racaille és Spot, Coulombeau, Caro, Sir-Cus

KOMBINA DANCE COMPANY

1999. aug. 31.

Kri' at Shma

Thália Színház

S/adin a/dom

Z.: Erik Rudich, Luciano Berio, Einstürzende Reubauten, K.: Amir Kolben

Kri' at Shma

Z.: E. Rudich, K.: A. Kolben

Tehilim

Z.: Leonard Bernstein, K.: A. Kolben

Fuchs Livia

